

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais

Maíra Henrique Santos de Oliveira

Escrituras Do Espaço:

O Corpo Na Imagem Fotográfica — Dispositivos Para Presença E Errância

Belo Horizonte

2023

Maíra Henrique Santos de Oliveira

**Escrituras Do Espaço:
O Corpo Na Imagem Fotográfica — Dispositivos Para Presença E Errância**

Dissertação submetida ao programa de Pós Graduação de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes

Orientador: Adolfo Cifuentes

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

770.1 O48e 2023	<p>Oliveira, Maíra Henrique Santos de, 1992- Escrituras do espaço [recurso eletrônico] : o corpo na imagem fotográfica – dispositivos pra presença e errância / Maíra Henrique Santos de Oliveira. – 2023. 2 recursos online.</p> <p>Orientador: Adolfo Cifuentes. Inclui um fotolivro.</p> <p>Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.</p> <p>1. Fotografia – Filosofia – Teses. 2. Fotografia de mulheres – Teses. 3. Mulheres na arte – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Cifuentes, Adolfo, 1961-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.</p>
-----------------------	---

Ficha catalográfica elaborada por Anderson Moraes Abreu – Bibliotecário – CRB-6/2562



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MAÍRA HENRIQUE SANTOS DE OLIVEIRA**

Número de Registro **2021714092**.

Título: **"Escrituras Do Espaço: O Corpo Na Imagem Fotográfica — Dispositivos Para Presença E Errância"**

Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras – Orientador – EBA/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Queiroga – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Alba Pedreira Vieira – Titular – UFV

Profa. Dra. Leticia Crespo Grandinetti – Titular – UEMG

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Adolfo Enrique Cifuentes Porras, Vice diretor(a)**, em 04/12/2023, às 09:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Queiroga, Professor do Magistério Superior**, em 05/12/2023, às 10:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alba Pedreira Vieira, Usuário Externo**, em 05/12/2023, às 15:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leticia Crespo Grandinetti, Usuária Externa**, em 11/12/2023, às 09:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Professora do Magistério Superior**, em 12/12/2023, às 20:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).





A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sci.ufmg.br/sci/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2866288** e o código CRC **A84907D0**.

*Às gerações anteriores de mulheres (e artistas mulheres) que
percorreram um longo caminho até aqui.*

AGRADECIMENTOS

O Mestrado foi uma grande jornada nos últimos dois anos, mas que era um uma vontade desde 2017. Agradeço e acredito nas errâncias e caminhos que percorri até aqui, e por mais que pareçam tortuosos, sei que todas elas somaram experiências únicas na minha bagagem e me tornaram quem eu sou hoje.

Agradeço ao apoio de sempre dos meus pais, que sempre me incentivaram a estudar e persistir nos meus sonhos e desejos (mesmo que tenham tudo para dar errado depois). À minha irmã Ísis, que sempre foi minha parceira de trabalhos e loucuras e sempre será minha melhor amiga e porto seguro.

Aos meus amigos que me acompanham até aqui e são meu alívio necessário, e tornam essa experiência da vida mais divertida e amorosa.

À minha companheira Lívia, que seguiu firme comigo, mesmo nos momentos mais difíceis e estressantes, sendo meu apoio incondicional e lugar de afetos.

Ao meu orientador, Adolfo Cifuentes, que sempre esteve presente e me deu apoio e liberdade para construir essa pesquisa.

Aos professores e mestres que tive pelo caminho, fonte de inspiração e de motivação para persistir e acreditar em mim mesma.

À equipe do PPG Artes – secretários e professores.

À CAPES pelo apoio financeiro.

Mas os afectos não são sensações paradas, são sensações que se movem, aliás, são movimentos que sentem; eis talvez a formulação mais próxima da realidade: *os afectos são movimentos que sentem*; movimentos: isto é, alterações corporais, modificações do corpo no espaço. Os afectos “são devires” – diz Deleuze na sua linguagem habitual – “ora nos enfraquecem na medida em que diminuem a nossa potência de agir, e decompõem as nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes na medida em que aumentam a nossa potência e nos fazem entrar num indivíduo mais vasto ou superior (alegria)” (TAVARES, 2013, p.156).

RESUMO

Esta pesquisa tece um diálogo sobre a construção da imagem, o autorretrato, a fotoperformance e a relação corpo-espaço a partir da leitura de obras das artistas mulheres Francesca Woodman, Vivian Maier, Helena Almeida, Ana Mendieta e Trisha Brown. Com o intuito de refletir sobre a centralidade do corpo e como este pode ser um dispositivo para presença e errância enquanto metodologia de pesquisa artística, percorrem-se nela os trabalhos dessas artistas a fim de criar aproximações e compreender o contexto histórico da sua produção, entre as décadas de 1950 e 1970. Por meio do conceito de *Escrituras do espaço* de Delory-Mombrger, esta dissertação reflete sobre o lugar da mulher nas artes visuais, com foco na fotografia, sendo este um modo de criar identidades, ficções e procedimentos de criação artística. Dado o fato que a própria natureza dos trabalhos destas artistas possuem atravessamentos diversos e apontam para múltiplos diálogos possíveis entre fotografia, desenho, corpo, espaço e movimento, optou-se nela pela construção de uma metodologia transversal e interdisciplinar.

Palavras-chave: Imagem; Autorretrato; Fotoperformance; Corpo-espaço; Mulheres artistas.

ABSTRACT

This research engages in a dialogue about image construction, self-portraiture, photo performance, and the body-space relationship through the analysis of works by women artists Francesca Woodman, Vivian Maier, Helena Almeida, Ana Mendieta, and Trisha Brown. The aim is to reflect on the centrality of the body and how it can serve as a tool for presence and wandering as a methodology in artistic research. This study explores the works of these artists to establish connections and understand the historical context of their production between the 1950s and 1970s. Through the concept of "Writings of Space" by Delory-Mombrger, this dissertation reflects on the role of women in visual arts, with a focus on photography, as a means of creating identities, fiction, and artistic creation procedures. Given the nature of these artists' works and their potential for multiple dialogues between photography, drawing, body, space, and movement, a transversal and interdisciplinary methodology was chosen for this research.

Keywords: Image; Self-portrait; Photoperformance; Body-space; Women artists.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

- Figura 1.** Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: WOODMAN, 2015.
- Figura 2.** Self.deceit #1, Rome, Italy, 1978. Fonte: WOODMAN, 2015.
- Figura 3.** Francesca Woodman, Space 2, 1976. Fonte: WOODMAN, 2021.
- Figura 4.** Vivian Maier, Self-Portrait, Undated. Fonte: MAIER, 2021.
- Figura 5.** Ana Mendieta, Untitled (Glass on Body Imprints), "Face" (1972). Fonte: WIKIART ANA MENDIETA, 2023.
- Figura 6.** Helena Almeida, Pintura Habitada, 1976. Fonte: WIKIART HELENA ALMEIDA, 2023.
- Figura 7.** Francesca Woodman, sem título, 1978. Fonte: WOODMAN, 2021.
- Figura 8.** Francesca Woodman, Space 2, 1976. Fonte: WOODMAN, 2021.
- Figura 9.** Ana Mendieta, Untitled (Glass on Body Imprints), "Face" (1972). Fonte: WIKIART ANA MENDIETA, 2023.
- Figura 10.** Helena Almeida, Pintura Habitada, 1976. Fonte: WIKIART HELENA ALMEIDA, 2023.
- Figura 11.** Francesca Woodman, sem título, 1976. Fonte: WOODMAN, 2021.
- Figura 12.** Francesca Woodman, sem título, 1976. Fonte: WOODMAN, 2021.
- Figura 13.** Francesca Woodman, From Angel Series, Rome, Italy, 1977. Fonte: ARTNET, 2023.
- Figura 14.** Francesca Woodman, On Being an Angel, Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: WOODMAN, 2015.
- Figura 15.** Francesca Woodman, Space 2, 1976. Fonte: WOODMAN, 2015.
- Figura 16.** Francesca Woodman. Providence, Rhode Island from Space2, 1976. Fonte: ARTSY, 2023.
- Figura 17.** Francesca Woodman, Self-Deceit #1 (Roma), 1977-1978. Fonte: NATIONAL GALLERIES, 2023.
- Figura 18.** “1.A geometria como efeito da mão que não treme. Traço não humano, portanto. 2.Cubos agressivos. Extermínio geométrico. Pensar que os sólidos geométricos que o homem introduziu no mundo se podem virar contra ele, como uma nova espécie quase animal”. Fonte: TAVARES, 2021.
- Figura 19.** “Se estar vivo fosse assim tão simples. Três caminhos para três pessoas.”. Fonte: TAVARES, 2021.
- Figura 20.** “O corpo no método”. Fonte: TAVARES, 2021.
- Figura 21.** Francesca Woodman, Polka Dots no. 5, Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: WOODMAN, 2015.
- Figura 22.** Vivian Maier, Self-Portrait, 1959. Fonte: MAIER, 2021.
- Figura 23.** Vivian Maier, Self-Portrait, 1954. Fonte: MAIER, 2021.
- Figura 24.** Vivian Maier, Self-Portrait, 1955. Fonte: MAIER, 2021.
- Figura 25.** Helena Almeida, Ouve-me, 1979. Fonte: GOOGLE ARTS AND CULTURE HELENA ALMEIDA, 2023.

Figura 26. Helena Almeida, *A casa*, 1979. Fonte: GOOGLE ARTS AND CULTURE HELENA ALMEIDA, 2023.

Figura 27. Helena Almeida, *Pintura habitada*, 1977. Fonte: GOOGLE ARTS AND CULTURE HELENA ALMEIDA, 2023.

Figura 28. Ana Mendieta, *Untitled (Cosmetic Facial Variations)*, 1972. Fonte: ART BASEL ANA MENDIETA, 2023.

Figura 29. Ana Mendieta, *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972. Fonte: ART BASEL ANA MENDIETA, 2023.

Figura 30. Ana Mendieta, *Body Tracks (Rastros Corporales)* 1982. Fonte: TATE UK, 2023.

Figura 31. Trisha Brown, *“It’s a Draw/ Live Feed”* 2003. Fonte: MESQUITA, 2020.

Figura 32. Trisha Brown, *“Watermotor”*, 1978. Fonte: TRISHA BROWN COMPANY, 2023.

Figura 33. Trisha Brown, *Walking on the Wall*, 1971, performance documentation, Whitney Museum of American Art, New York. Fonte: TRISHA BROWN COMPANY, 2023.

Figura 34. Trisha Brown performing *It’s a Draw/Live Feed*, 2003, Philadelphia Museum of Art. Photograph: Kelly & Massa Photography, Philadelphia. Fonte: FRIEZE, 2023.

Figura 35. Máira Oliveira, *hoje já falei das montanhas (série)*, 2023. Fonte: Acervo da autora.

Figura 36. Máira Oliveira, *hoje já falei das montanhas (série)*, 2023. Fonte: Acervo da autora.

Figura 37. Máira Oliveira, *hoje já falei das montanhas*, 2023. Fonte: Acervo da autora.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: ESCRITURAS DO ESPAÇO	11
2	A IMAGEM FOTOGRÁFICA DE SI E O USO DO CORPO	23
	2.1 Sobre a auto-representação nas artes visuais	26
	2.2 O biográfico, autobiográfico e do autorretrato	33
	2.3 O corpo como objeto na fotoperformance: identidade, ficção e subjetividade	38
	2.4 Corpo-espaço na imagem fotográfica	39
3	ESCRITURAS DO ESPAÇO E FOTOPERFORMANCE	45
	3.1 A escritura do espaço em Francesca Woodman	48
	3.2 Geometrias tempo-espaço a partir de procedimentos fotográficos e artísticos	55
	3.3 Fotoperformance e o caráter tátil fotográfico	59
4	DISPOSITIVOS PARA PRESENÇA E ERRÂNCIA	65
	4.1 Atlas do corpo e da imaginação	68
	4.2 Errância como trabalho, trabalho como errância	74
5	APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS	81
	5.1 Vivian Maier: cidade, espelhamento, sombras	82
	5.2 Helena Almeida: espaço pictórico e a fotoperformance	88
	5.3 Ana Mendieta: corpo, identidade, latinidade	95
	5.4 Trisha Brown: movimento, desenho, imagem	102
6	SOBRE O MEU EU AUTOBIOGRÁFICO, APROXIMAÇÕES E POSSIBILIDADES DE SUJEITOS	111
7	REFERÊNCIAS	118

1 INTRODUÇÃO: ESCRITURAS DO ESPAÇO

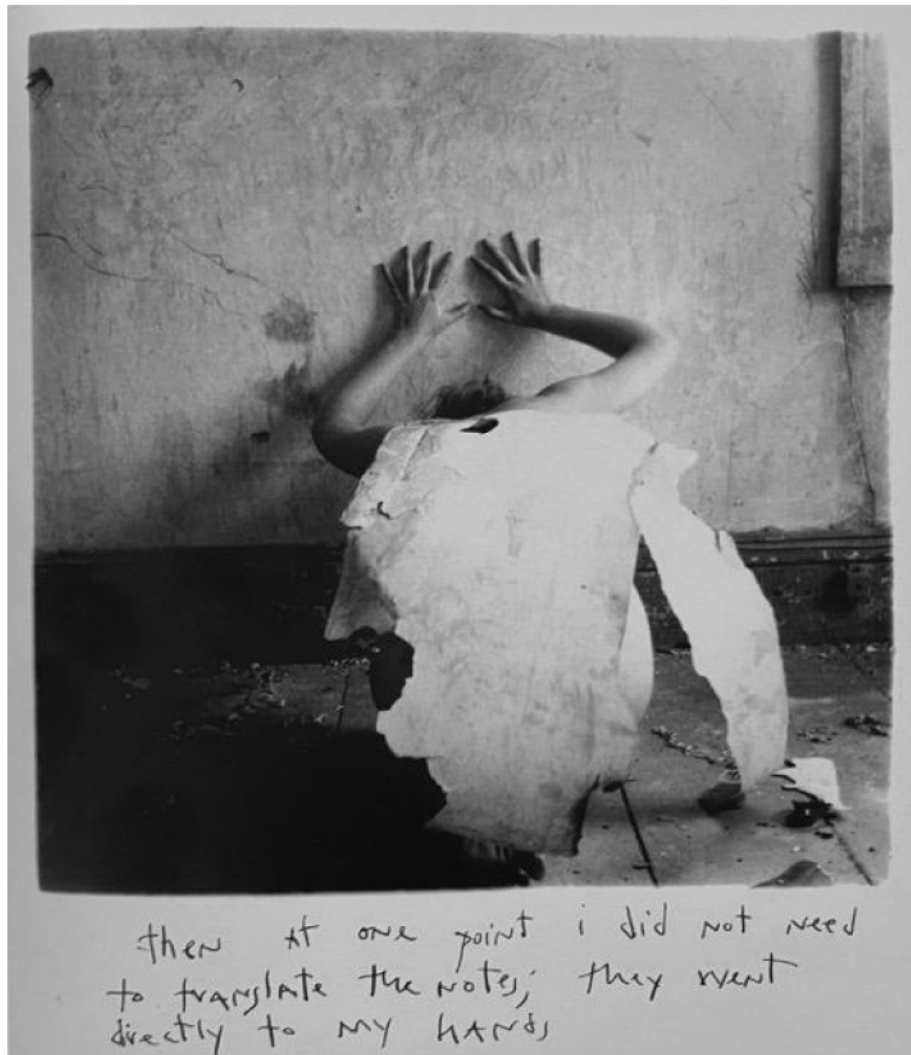
Esta não é uma dissertação sobre fotografia.

Esta é uma dissertação sobre o fazer, sobre a errância e sobre o corpo no mundo. A imagem é a construção desses fazeres. A errância é um dispositivo e o espaço um meio onde escrevemos.

Aqui a escrita - literal - é a forma como meu corpo e gesto se debruçaram durante alguns meses.

Convido-os a abrir espaço e tempo para essa leitura. A perceber seu corpo nesse instante e flunar nesta escritura.

Figura 1 - "Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands.
Providence, Rhode Island, 1976".



Fonte: WOODMAN, 2015

Vivemos cercados de estímulos e excesso de informações nos últimos anos, levando a um caos interno. Mas sempre aprendi e pratiquei o olhar para dentro, o olhar para si mesmo, para a própria vida, o próprio trabalho, o próprio sentir. Mais do que uma prática frequente, posso dizer que este é um procedimento utilizado por muitas artistas e pesquisadoras. Para além das artes visuais, vemos uma busca constante do ser humano de se ver e ser visto, uma maneira de se expressar, de se conhecer e de compreender seu próprio processo de errância na vida. Como mulher, sempre questioneei esses espaços, onde e como estamos sendo vistas. O caminho da artista-pesquisadora está relacionado ao espaço e a forma como nos relacionamos à ele, à maneira de se expressar, de inventar ficções e revelar novos eu(s).

*

Delory-Momberger define o termo "Escrituras do Espaço" como “lugar-fundamento do *habitar*”. Essa noção se aproxima da ideia de corpo-espaço como uma experiência de si e também de existência no mundo. A partir dessa perspectiva, podemos pensar a imagem a partir do próprio corpo, e isso se aproxima da ideia de biografia e autobiografia enquanto construção da imagem fotográfica, o autorretrato. A autora nos traz uma explicação sobre um conjunto de representações que são construídas durante a nossa existência:

Do mesmo modo que ela se inscreve numa *escritura do tempo* - numa *cronografia* -, toda biografia se inscreve numa *escritura do espaço*, numa *geografia*. Perguntar-se sobre a maneira pela qual o espaço nos constitui e pela qual nos construímos, biograficamente, no e com o espaço, é perguntar-se sobre a maneira pela qual praticamos e experimentamos o espaço (DELORY-MOMBERGER, 2012, p.69-70).

Fundamentado na prática e experimentação do espaço, investigo nessa pesquisa os processos de construção da imagem fotográfica a partir dos pontos comuns do trabalho de cinco artistas mulheres: Francesca Woodman, Vivian Maier, Helena Almeida, Ana Mendieta e Trisha Brown — além do meu próprio trabalho como artista-pesquisadora. Essas artistas possuem em seus processos similaridades que remetem a uma prática como pesquisa, da experimentação do próprio corpo em espaços variados e em diferentes contextos, utilizando a própria imagem como expressão. Busco também entender a ideia de errância dentro dessa perspectiva, os modos de fazer e de construir uma pesquisa sobre si.

Para além da metodologia de revisão bibliográfica tradicional, o conceito de errância teve um papel fundamental para guiar a pesquisa e ser parte do escopo metodológico. Esse conceito, apesar de relacionado a prática teatral, me trouxe questionamentos sobre o fazer nas artes e o ato de pesquisar dentro da academia. Segundo André Lepecki (2016):

Aqui, a errância deverá ser compreendida não como uma busca por erros, um privilégio dos equívocos ou, ainda, uma apologia à falha como método (todos projetos válidos nas práticas teatrais contemporâneas, como no teatro do Forced Entertainment ou Goat Island), mas no seu sentido etimológico mais forte: errar como derivar, perder-se, extraviar-se. Mas permitam-me somar a esses modos de

navegar sem bússola um afeto que chamaria de persistência ética; um desejo de seguir sem precisar saber para onde nos dirigimos, de modo que juntos possamos construir aquilo que não sabemos o que pode ser. (LEPECKI, 2016, p. 66-67).

Esse conceito também trouxe uma relação muito próxima com a “noção situacionista de *dérive* (deriva) como prática de cartografias imanentes a uma situação (que está sempre em movimento). Acredito que a dramaturgia processual deve sempre invocar e promover esse tipo de ir sem saber, esse errar que vaga, como método rigoroso” (LEPECKI, ANO, p.67). Portanto, a ideia de processos dentro de um método já estava presente em minhas pesquisas iniciais em Arquitetura, Urbanismo e Arte.

Ao longo da minha trajetória conheci o coletivo Guerrilla Girls¹, formado por mulheres anônimas que adotam máscaras de gorila para manter sua identidade em sigilo. Isso me levou a questionamentos sobre o(s) lugar(es) da mulher nas artes visuais. Essas artistas ativistas se dedicam à pesquisa e denunciam questões irregulares e injustas presentes em museus e galerias, combatendo o sexismo e o racismo dentro dos ambientes artísticos. Seu objetivo é evitar que artistas que não se encaixem no padrão tradicional de "homem, branco e cisgênero" sejam novamente marginalizadas, uma realidade que ocorreu na história da arte, como explicado pelo grupo.

Um dos trabalhos amplamente divulgados pelo coletivo Guerrilla Girls aborda a presença das mulheres artistas nos museus, destacando a discrepância em relação às pinturas de nus, nas quais as modelos são predominantemente mulheres. Um exemplo desse ativismo ocorreu em 2017 no Museu de Arte de São Paulo, quando o coletivo questionou a instituição por meio de um grande pôster amarelo com a seguinte indagação: "As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?". Esse pôster evidenciava o fato de que

¹ “As Guerrilla Girls se definem como um grupo de ativistas feministas que “usam fatos, humor e imagens ultrajantes para expor os preconceitos étnicos e de gênero, bem como a corrupção na política, na arte, no cinema e na cultura pop”. Constituído por ativistas anônimas, e conhecido por usar máscaras de gorila em suas aparições públicas, o grupo foi formado em 1985 em resposta a uma exposição realizada em 1984 no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York” (MASP, 2023). Entre 2017 e 2018, o MASP apresentou uma retrospectiva com 116 trabalhos do grupo, incluindo dois novos cartazes brasileiros, baseados nas obras mais conhecidas das Guerrilla Girls. Fonte: MASP, 2023

apenas 6% dos artistas representados nas seções de arte moderna eram mulheres, enquanto 60% das obras de nus retratavam figuras femininas.

A partir dessas reflexões e de outros anseios dentro da pesquisa em artes visuais, abordei aqui a imagem fotográfica a partir do autorretrato, explorando os múltiplos procedimentos e práticas artísticas para sua construção. Fundamentado na ideia de *escrituras do espaço*, tratada por Christine Delory-Momberger, propus pensar o espaço e o corpo como parte intrínseca da composição da imagem. A pesquisa interdisciplinar entra nos campos da arte, da fotografia, da fotoperformance e da arquitetura. O objetivo é compreender a relação entre corpo, imagem, tempo e espaço a partir das imagens produzidas por Francesca Woodman e outras artistas que tivessem aproximações entre seus trabalhos. Além disso, explorar o corpo como um dispositivo de presença e errância no processo artístico.

Ressalto aqui também o caráter autobiográfico dessa pesquisa, e então volto a centralidade do corpo, e mais ainda, uma investigação a partir do próprio corpo. E através da imagem fotográfica, isso pode se dar por experimentações a partir dele mesmo, ou para si, do próprio caminhar, sua relação com espaços construídos, com espaços naturais, com a cidade, a relação entre os corpos, etc.

Diante disso, no primeiro momento da investigação propus uma contextualização histórica em que faço uma recapitulação sobre a criação e o começo do uso da técnica fotográfica (mais especificamente sobre o autorretrato) até a segunda metade do século XX. Essa introdução foi importante na pesquisa para que tivéssemos dois entendimentos: do desenvolvimento da fotografia e os desdobramentos do autorretrato, para chegar no recorte específico desta pesquisa, entre as décadas de 1960 e 1980. O embasamento teórico desta discussão se fundamenta em pesquisadores que abordam a questão da fotografia e da imagem, como Philippe Dubois, Roland Barthes, Georges Bataille e Walter Benjamin. Além de outros pesquisadores que pensam a questão da performance e do sujeito autobiográfico, como Ana Bernstein e Luciano Vinhosa. Estes últimos me ajudaram a compreender: os conceitos de biográfico, autobiográfico e autorretrato; como o corpo torna-se objeto na *fotoperformance* — e suas relações com identidade, ficção e subjetividade. As ideias de Delory-Momberger foram

retomadas para compreender o corpo-espaço na imagem fotográfica e, assim, iniciar uma análise das obras escolhidas.

No segundo momento, investiguei os procedimentos fotográficos e artísticos nas obras da artista que me motivou a iniciar a pesquisa, Francesca Woodman. Por meio dos conceitos explicitados anteriormente, busquei compreender as possibilidades de representação do sujeito nas fotografias, assim como os limites entre o biográfico e o ficcional nessas imagens. Nessa análise, a partir da fotoperformance, investigo também o caráter tátil dessas imagens, segundo Walter Benjamin (1955). Posteriormente, propus aproximações com trabalhos que relacionam o próprio corpo e a imagem fotográfica. Escolhi as artistas mulheres que foram ao meu encontro durante meus estudos em arquitetura, fotografia e artes visuais: Helena Almeida (1934-2018), que explora o espaço pictórico e do seu ateliê, Vivian Maier (1926-2009), a cidade e o arquitetônico, Ana Mendieta (1948–1985), que trabalha os limites do próprio corpo e aproximações com o espaço natural e Trisha Brown (1936-2007), que teceu relações corpo-dança em espaços inusitados e produções visuais singulares. Ainda que de origens, localidades e procedimentos diferentes, as obras das artistas que proponho aqui analisar, fazem parte de um mesmo período da arte contemporânea, durante os anos de 1960 a 1980, principalmente. A escolha das artistas mulheres não foi por acaso. Como vimos neste capítulo, o coletivo Guerrilla Girls (2017) mostra que ao longo da história das artes visuais, houve uma invisibilidade do papel da mulher como artista e pesquisadora, sempre à sombra de artistas homens. E que na modernidade até os dias atuais houve um avanço, entretanto, esta é uma luta constante de reconhecimento num universo que foi durante tanto tempo dominado por homens, brancos e cisgêneros.

*

Durante a jornada do Mestrado, fui ao encontro do trabalho de Trisha Brown, como um fazer múltiplo de performance, fotografia, desenho, metodologia e dança. Apesar de ser um trabalho que tangencia o das outras artistas que trouxemos para a análise, procuro compreender a construção das imagens como um método de pesquisa, de caráter exploratório e de errância, ou de perda de controle sobre o objeto, sobre as circunstâncias e sobre si. E,

mais ainda, num lugar de pensar uma presença e experimentação fotográfica de campo, de corpo e de objeto. Para essas análises, fundamento minha pesquisa com Gonçalo Tavares, angolano, professor na Universidade de Lisboa e autor do livro “Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens”, e André Lepecki, escritor e curador, atua principalmente em estudos da performance, coreografia e dramaturgia, e é professor e presidente do Departamento de Estudos da Performance da Tisch School of the Arts da New York University.

Uma das principais referências que guiaram esta trajetória foi o livro “Atlas do corpo e da imaginação” de Gonçalo Tavares (2021). Pelo entendimento da centralidade do corpo nesta pesquisa, os escritos e imagens do Atlas abriram possibilidades para outras perspectivas e confirmaram a interdisciplinaridade da pesquisa e do entendimento de campo expandido.

A investigação sobre o corpo-espaco-tempo me levou até um estudo do movimento e da dança para ter uma outra perspectiva paralela, ainda que esse não seja o foco dessa dissertação, mas sim um elemento tangente que fez parte desta pesquisa. Alguns termos e estudos recentes no Brasil me instigaram a compreender que essas áreas correlacionadas faziam sentido, pois o movimento (ou a dança) também faz parte da construção de uma imagem, de uma narrativa ou de uma história. Isso me levou a uma aproximação e estudo aos trabalhos de Muybridge, que exploraram a relações entre tempo, movimento e fotografia, e que constituem uma relação essencial entre a imagem fixa, congelada, da fotografia, e a imagem tempo-fluxo do cinema.

Na história da fotografia e da experimentação do movimento do corpo, podemos lembrar de Eadweard Muybridge (1830-1904), renomado fotógrafo britânico conhecido por seus experimentos com o uso de múltiplas câmeras para captar o movimento. Sua contribuição foi marcada por suas famosas séries de fotografias de estudos de movimento humano e animal. Durante a década de 1870, Muybridge foi contratado para realizar um experimento pioneiro com o intuito de determinar se todos os quatro cascos de um cavalo estavam suspensos do chão durante o galope. Empregando uma abordagem inovadora, Muybridge utilizou várias câmeras fotográficas sincronizadas ao longo de uma pista para

capturar uma sequência de imagens em movimento. Essas imagens comprovaram, de forma conclusiva, que em determinado momento durante o galope, o cavalo realmente tem todos os cascos suspensos no ar. Essas sequências fotográficas revolucionárias, conhecidas como "estudos de movimento"², se tornaram um marco na história da fotografia e da experimentação do movimento do corpo.

O trabalho de Muybridge foi além de uma mera documentação visual - representou um avanço significativo no entendimento do movimento humano e animal. Suas fotografias proporcionaram uma nova perspectiva sobre a representação do tempo e do movimento, desafiando as convenções estabelecidas na época. Ao explorar a interseção entre arte, ciência e tecnologia, Muybridge abriu caminho para o desenvolvimento de novas formas de expressão visual e pesquisa nas artes visuais.

Sendo assim, podemos compreender o processo de criação de uma imagem como a captura de um único movimento num dado espaço, e aqui tratamos da fotografia por um olhar sensível. Isso pode ser ainda mais evidente pelo termo *corpos poéticos*, utilizado na Tese “A Preparação Poética na Dança Contemporânea”, de Adriano Jabur Bittar (BITTAR, 2015, p. 55) e da *educação somática*, na qual apreende “o fazer-conhecer construído na experiência vivida, pela perspectiva da primeira pessoa” (SOUZA, 2020, p. 24). A centralidade do corpo nesta pesquisa, assim como uma busca sensorial, cognitiva e afetiva estimula processos de aprendizado acerca do movimento e de possíveis danças para produção de imagens. “O corpo de cada um de nós é o primeiro instrumento de medi(a)ção do corpo próprio e do outro” (MOREIRA, 2017 apud OS ESPACIALISTAS, 2012, p. 38). Acredito que essa seja uma

² “Em 1878, Muybridge continuou sua inovadora fotografia sequencial de cavalos em movimento na fazenda de gado de Palo Alto, Califórnia. Ele montou 24 câmeras seguidas a cada 12 polegadas, cada uma delas com um obturador eletromagnético com velocidade de um milésimo de segundo. As venezianas foram acionadas por fios enquanto um cavalo corria pela pista. Reunidas em série, as imagens captadas por essas câmeras mostravam o movimento de um cavalo, de uma forma nunca antes mostrada. Muybridge também fotografou outros animais e humanos em vários movimentos. Em 1879, Muybridge inventou um projetor de filmes, o Zoopraxiscópio (que significa “visão da vida-ação” em grego). As fotografias de animais e humanos de Muybridge foram traçadas na borda de um disco de vidro. Quando o disco de vidro girava no projetor, uma imagem em movimento era projetada em uma tela, criando um movimento curto e repetido indefinidamente, como imagens GIF animadas. Na década de 1880, Muybridge desenvolveu ainda mais seus estudos inovadores de movimento na Universidade da Pensilvânia. Ele tirou mais de 20 mil fotografias de animais e pessoas em diferentes movimentos. Muybridge publicou essas obras seminais em seu livro 'Animal Locomotion' em 1887.” Fonte: GOOGLE ARTS AND CULTURE, 2023.

outra perspectiva possível para entender a construção das imagens que propus investigar nesta pesquisa.

Durante o processo desta dissertação, o corpo é um ponto de partida e de chegada, assim como o desenho e a linha. É como se o corpo se tornasse uma referência em relação ao espaço, uma régua, na qual organizamos nosso pensamento, e buscamos mensurar (ou desenhar) o mundo no qual estamos rodeados e também imersos. Segundo Bachelard, “Tudo se desenha, mesmo o infinito” (TAVARES, 2013, p. 31), ao mesmo tempo que no desenho, para “marcar uma certa linha num certo instante não permita a previsão certa do próximo passo” (TAVARES, 2013, p. 31). Nessa discussão estamos também falando sobre processos criativos e metodologias de pesquisa, sobre o *não saber*, sobre o devir, sobre a errância a partir do corpo. A imaginação constrói sua própria lógica metodológica, livre para alcançar o que seria “indesenhável”.

Neste capítulo introdutório, exploramos a ideia de "Escrituras do Espaço" como o lugar fundamental do habitar, relacionando-o à noção de corpo-espaço e à experiência do *eu* no mundo. Consideramos a imagem fotográfica como uma construção da biografia e autobiografia, por meio do autorretrato. Ressaltei a importância da pesquisa e experimentação do espaço na prática artística, utilizando a metodologia da *errância* como um processo construtivo na arte e ideia elementar durante o processo desta dissertação. Refletimos sobre a capacidade do sujeito de reinventar o cotidiano, subvertendo as imposições da ordem estabelecida.

Dessa forma, esta pesquisa busca compreender a relação entre corpo, imagem, tempo e espaço na construção da imagem fotográfica, explorando procedimentos e práticas artísticas das artistas Francesca Woodman, Vivian Maier, Helena Almeida, Ana Mendieta, Trisha Brown e meu próprio trabalho como artista-pesquisadora. Por meio dessa análise interdisciplinar, buscamos investigar os limites entre o biográfico e o ficcional, os modos de fazer errante e as possibilidades de representação do sujeito. Ao longo deste trabalho, abordaremos a contextualização histórica, os procedimentos fotográficos e artísticos nas obras das artistas.

Figura 2 - Self.deceit #1, Rome, Italy, 1978.



Fonte: WOODMAN, 2015

2 A IMAGEM FOTOGRÁFICA DE SI E O USO DO CORPO

Figura 3 - Francesca Woodman, Space 2, 1976.



Fonte: WOODMAN, 2021.

Figura 4 - Vivian Maier, Self-Portrait, Undated.



Fonte: MAIER, 2021

2.1 Sobre a auto-representação nas artes visuais

A sensação de uma tranquilidade inigualável surge quando, de repente, consideramos a possibilidade de abdicar de deixar qualquer vestígio de nossa existência. Contudo, essa serenidade evoca uma ficção quase inacreditável: teriam existido indivíduos que simplesmente passaram despercebidos pelo mundo, sem que ninguém se apercebesse de sua presença? Será possível que nunca tenham sido amados, deixando um rastro de desconhecimento até mesmo na morte? A solidão absoluta é, por sua vez, uma contradição, pois alguém, em algum lugar, ao menos foi conhecido por sua mãe (impossível permanecer incógnito). A ideia de fantasmas emerge da memória, e um mundo desprovido de assombrações seria, por conseguinte, um mundo destituído de lembranças. A amnésia poderia proporcionar alívio, extinguindo noites insones, mas alguém, em algum lugar, lamentaria a incapacidade de recordar um rosto específico. Esse alguém recriaria o mito, revitalizaria a poesia e, por fim, uma mulher inventaria a fotografia (GRÉBERT, 2022).

Como aponta Marion Grébert no livro *Traverser L'invisible* (2022), após as primeiras e notáveis incursões fotográficas das décadas de 1820 e 1830, com nomes como Nicéphore Niépce, William Fox Talbot e Louis Daguerre, mulheres pertencentes à burguesia europeia e norte-americana equiparam-se com máquinas fotográficas e câmaras escuras. Algumas tornaram-se pioneiras no campo do fotojornalismo, como Jessie Tarbox Beals ou Frances Benjamin Johnston, na América do Norte, enquanto outras se dedicaram à fotografia íntima, capturando retratos de grupo em seus círculos familiares e de amizade. No entanto, a característica comum mais marcante entre elas foi a prática do autorretrato. Reviver mentalmente esse período crucial suscita um fascínio histórico. Durante milênios, as mulheres foram frequentemente objeto de representações em grande número, muitas vezes realizadas por homens. No entanto, em poucas décadas, alguns deles experimentaram uma transformação iconográfica notável, graças à invenção técnica que lhes permitiu retratarem a si próprios (GRÉBERT, 2022).

Essa concepção, que hoje nos parece tão natural, era inconcebível em tempos passados. Permanece uma questão constante para nós, que inevitavelmente produzimos imagens e, ao fazê-lo, engendramos os poderes simbólicos que as acompanham, compreender quais profundas implicações poéticas, políticas e etológicas surgiram e continuam a emergir desse fenômeno.

*

Desde o Renascimento podem ser encontrados diversos autorretratos de artistas, especialmente na pintura, antes mesmo de haver a fotografia. O autor Karl J. Weintraub (1991) discorre, em seu artigo *Autobiografía y Conciencia Histórica*, sobre o gênero autobiográfico. Weintraub analisa a busca pelo individualismo e a memória em diários, autorretratos e outros. O autor explica que a cultura humanista começa a valorizar a autonomia do sujeito e da individualidade, reconhecendo assim o artista como criador. Portanto, a partir do processo de intelectualização e subjetivação na execução das obras, a posição de artesão passa a ser de artista. Weintraub explica que a autobiografia na literatura, em confissões, diários ou em outros gêneros como autorretratos, foram essenciais para que o homem ocidental pudesse compreender sua existência separada do âmbito coletivo.

Após a Revolução Francesa e da Industrialização, em meados do século XIX, a busca da liberdade e dos sentimentos acima da razão e da consciência individual foram intensificadas (WEINTRAUB, 1991). Nesse contexto de grande desenvolvimento científico e intelectual ocorreu o nascimento da fotografia e o início do uso do autorretrato. Hippolyte Bayard (1801-1887) foi um fotógrafo francês e um dos precursores não só do uso da fotografia quanto um dos pioneiros inventores da técnica. Em uma de suas fotografias de autorretrato em 1840 ele se apresenta como um personagem, no qual pode-se observar uma busca pela teatralidade e não uma construção de uma fotografia fiel à realidade. O fotógrafo já questionava naquele momento o autorretrato como uma representação de si mesmo, diferente da noção da imagem fotográfica como “espelho do real” (DUBOIS, 2006), pois nota-se que há uma espécie de encenação dramática ao construir sua própria imagem. Hoje, a partir do olhar crítico ao modelo jornalístico/documental instaurado como paradigma dominante na

fotografia durante grande parte da modernidade, o trabalho de Bayard tem sido retomado e recuperado como âncora e obra pioneira que aponta para as relações ente arte, fotografia, ficção e encenação desde a a sua própria origem.

Nesse ponto surgem os primeiros autores com processos criativos particulares, que trabalham a partir de suas impressões pessoais e questionam a subjetivação do próprio exercício fotográfico. Durante o século XX, esses processos foram se modificando — até pelo desenvolvimento da câmera fotográfica e de seu acesso — fazendo com que ela se tornasse um instrumento recorrente para captar a própria imagem, seja pela angústia vivida no entre guerras, pela memória da família ou a própria existência individual no âmbito coletivo (WEINTRAUB, 1991).

Próximo aos anos 70 houve o surgimento de movimentos como a *body art*, a performance e o *happening*, nos quais a auto-representação pela fotografia e vídeo tornou-se um procedimento recorrente (BERNSTEIN, 2001). Isso propiciou o uso do autorretrato como uma possibilidade artística, assim como uma possibilidade de ação política. Ana Bernstein, em *A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico*, explica que “na arte da performance, o *performer* é o autor do seu próprio script. Além do mais, a performance quase sempre exibe uma forte atualidade e é bastante responsiva às questões políticas e sociais do momento”. A autora explica que a performance funde as funções do artista, do autor e da persona, em que se misturam sujeito e objeto, seja pelo uso do próprio corpo como também pela autobiografia, ainda que usada de maneira parcial ou subjetiva. O ponto de mediação entre o interior e exterior é então o próprio corpo — o lugar onde contradições ocorrem, entre o sujeito e o mundo ou entre a subjetividade e a objetividade (BERNSTEIN, 2001). Finalmente, dado que essas dimensões serão exploradas ao longo desta pesquisa, é importante assinalar que, assumir a própria corporeidade, a própria presença, o próprio estar aí como objetos de pesquisa estética e fenomenológica, leva já atrelada uma exploração das relações com a espacialidade, com a temporalidade e com as interações e trocas que o sujeito pode assumir com o seu entorno e com a sua capacidade de agir, se apresentar e interatuar.

Nesse contexto, a performance transcende as fronteiras entre artista, autor e persona, fundindo o sujeito e o objeto. Essa fusão ocorre tanto pelo uso do corpo como meio de expressão quanto pela exploração da autobiografia, mesmo que de forma parcial ou subjetiva. O corpo, assim, se torna um ponto de mediação entre o interior e o exterior, um espaço onde contradições emergem entre o sujeito e o mundo, ou entre a subjetividade e a objetividade (BERNSTEIN, 2001).

Ao considerarmos o corpo como um espaço de liberdade, nos deparamos com a palavra "democracia". Durante os anos 1960, a democracia também era objeto de debates e lutas, e o corpo estava presente nas ruas, como um agente ativo nesses movimentos. Nessa mesma década, houve uma recuperação e um interesse renovado pela vida cotidiana. A celebração do ordinário se manifestou por meio da incorporação de palavras, ações e objetos prosaicos na dança e nas artes em geral, com o objetivo de explorar os aspectos usuais, rotineiros e até mesmo invisíveis do cotidiano. (MESQUITA, 2020)

Todos esses elementos nos auxiliam a caminhar e nos movimentar pelo território da experiência humana. Assim, nos tornamos, de forma democrática, dançarinos. A noção de um corpo democrático, conforme afirmado por Brown em uma de suas entrevistas³, emerge de seu próprio corpo, que cria movimentos não habituais, desafiando as convenções estabelecidas (MESQUITA, 2020). Ao explorar a corporeidade e a expressão artística, essas práticas revelam a capacidade transformadora do corpo e seu potencial como um veículo de resistência, liberdade e participação na esfera política e social.

Segundo Marion Grébert (2022), a realidade factual e empírica tal como pode ser conhecida ou inferida, e a ignorância parcial da história sobre o que aconteceu nos espaços privados das mulheres ao longo dos séculos, engendraram em conjunto um imaginário que os fotógrafos do século XIX, mas especialmente do século XX se apropriaram. Na nova capacidade das mulheres criarem imagens por si mesmas, o desejo de enriquecer a mitologia do espaço íntimo parece ter-se imposto rapidamente.

³ Retirada do livro *Coreografar a Vida* de André Mesquita (MESQUITA, 2020).

Grébert (2022) aponta uma matéria poética que surgiu com o nascimento do *eu* da modernidade na fotografia: a fotografia feita por mulheres e, mais especificamente, o autorretrato fotográfico feminino. Ao seu auge: a de uma contradição que é ao mesmo tempo figurativa e política maior, entre mostrar-se e esconder-se, fazer-se visível e permanecer invisível. Aparecendo em formas de desaparecimento: o que me impressiona é a validade de tal modo de existência, a priori feminino, em nossa experiência contemporânea do mundo.

Figura 5 - Ana Mendieta, Untitled (Glass on Body Imprints), "Face" (1972).



Fonte: WIKIART ANA MENDIETA, 2023.

Figura 6 - Helena Almeida, Pintura Habitada, 1976.



Fonte: WIKIART HELENA ALMEIDA, 2023.

2.2 O biográfico, autobiográfico e do autorretrato

Para compreender a construção desse sujeito fictício nas imagens que analisei nesta dissertação, retomo ao conceito de *autobiografia* que se faz imprescindível nesse momento. Entretanto, busco esse termo a partir da análise literária do teórico francês Philippe Lejeune, no livro *O Pacto Autobiográfico*, no qual ele define autobiografia a partir da posição do leitor como uma “prosa narrativa retrospectiva escrita por uma pessoa real a respeito de sua própria existência, onde o foco se encontra na sua vida individual, na história particular de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Nas artes visuais, ao pensar um limite entre esse sujeito autobiográfico e a ficção, Bernstein (2001) explica que o sujeito que observamos nessas imagens é um sujeito fragmentado que possui múltiplas vozes. Ainda que seja um sujeito ‘autobiográfico’ ele é constituído por uma polifonia de textos. Assim, pensando no autorretrato e na *fotoperformance*, entendo que a identidade do sujeito da imagem se dá por um conjunto formado a partir de fragmentos sobre sua própria vida, biografia e o próprio corpo, assim como a partir de partes ficcionalizadas, em que desdobram-se relações com o espaço e outros elementos.

Nesse ponto, vejo uma aproximação com o trabalho de Francesca Woodman, que desenvolveu diversas séries de imagens nas quais seu corpo foi o seu corpo foi o protagonista, objeto de estudo e ferramenta para explorar as noções de espaço, tempo e lugar. Woodman explora muitas vezes a performance como um experimento, no qual a fotografia funciona como registro, criando uma sequência de imagens. Nos estudos contemporâneos sobre a fotografia e a performance poderíamos chamá-la de *fotoperformance*:

[...] três modos técnicos mais recorrentes em que se apresentou ou ainda se apresenta ao público: 1) colagem; 2) montagem e 3) *mise-en-scène*. [...] A *mise-en-scène* — caso clássico de encenação performática diretamente para a objetiva, é talvez a utilização mais franca e convincente da fotografia como suporte primeiro da ação, o que chamamos propriamente de *fotoperformance*. Pensadas particularmente para a câmera, elas (as ações) são trabalhadas de forma a resultar em uma imagem expressiva e visualmente potente. (VINHOSA, 2014, p. 2882-2883)

Em *Francesca Woodman: fotografia e performatividade*, Ana Bernstein também analisa alguns aspectos da obra da artista e fala sobre a questão da performance. A autora pontua que esses registros de ações ou documentações, seja vídeo ou fotográfico, são indícios de algo do passado, mas “estes documentos tornam-se vivos e constituem-se como performances quando interrogados, ativados pelo público” (BERNSTEIN, 2015, p.128).

O espaço é parte fundamental desse experimento, em alguns pontos no espaço natural, em que a artista vai de encontro com a natureza, local em que ela se camufla através de texturas. Mas principalmente no espaço interior, em que há uma predominância por locais em ruínas ou abandonados, que transmitem a sensação de passagem do tempo materializado.

Proponho aqui pensar o espaço como parte intrínseca da composição da imagem, compreender o espaço de forma tátil, em que o corpo se torna mediador e também protagonista dessa percepção, transmitida pela imagem fotográfica. Walter Benjamin, em *A obra de Arte em Sua Era de Reprodutibilidade Técnica* fala sobre a possibilidade de uma tatilidade, na qual utiliza a arquitetura, para mostrar que essa recepção determina a recepção visual:

“A construção de edifícios tem uma recepção de dois tipos: através do uso ou através da sua percepção. Melhor dizendo: tátil e óptica. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção, se a entendermos segundo o tipo de recolhimento que, por exemplo, é habitual num grupo de viajantes perante edifícios célebres. No aspecto tátil não há contraponto para aquilo que a contemplação proporciona no domínio visual. A recepção tátil sucede não tanto através da atenção, como através do hábito. Relativamente à arquitectura, é este último que determina, em grande medida, a recepção visual.” (BENJAMIN, 1955, p.19)

Esse conceito de *tatilidade*, para Benjamin, não está somente associado à produção da obra de arte, mas também à recepção. Isso porque, mesmo em obras de arte notadamente visuais, demandam-se associações de outros sentidos que não são somente a visão. Essas associações acontecem através do *jogo* — conceito que Benjamin também explicita nesse texto — no qual há possibilidades de novas experimentações e percepções a partir da técnica fotográfica.

Esses aspectos podem ser encontrados nas fotografias de interior de Francesca Woodman, pois pode-se observar um espaço em ruínas onde o corpo se mistura com as

camadas da parede e do tempo, como uma fusão entre o corpo e o lugar. Esse mesmo corpo também vai de encontro às linhas das paredes e do chão ou de elementos como portas. Esse aspecto se relaciona com o conceito de *espectro* de BARTHES “onde não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que sente tornar-se objeto” (BARTHES, 1984, p. 27). Deste modo, há constantemente uma tensão entre esses limites do espaço e do próprio corpo da artista, na qual ora se aproxima e ora se camufla. Observamos também uma fragmentação ou deformação desse corpo, atingida por borrões (causados pela longa exposição fotográfica), cortes a partir das linhas, objetos e enquadramentos, ou ainda pelo próprio gesto e procedimentos que a artista se dispõe na imagem. Esse corpo que se mostra *informe*⁴ (BATAILLE, 1970a) nos diz sobre possíveis vestígios no espaço e uma noção de passagem de tempo. O sujeito perde sua identidade, se torna subjetivo e o autorretrato se dissolve dando espaço a possíveis ficções. A partir dessa aproximação com Georges Bataille, volto ao texto de Christine Delory-Momberger no qual ela aponta que as características biográficas da dimensão espacial nos conduzem a forjar um universo repleto de interpretações e princípios, o qual, de certo modo, representa o nosso próprio "universo íntimo" no contexto do espaço externo. É através da lente desse "mundo interior" que o espaço exterior se revela com uma singularidade biográfica, ou seja, com a habilidade de deixar uma marca, de moldar experiências e de adquirir relevância em nossa jornada existencial (DELORY-MOMBERGER, 2012. p.75).

⁴ Verbete *informe*, publicado por Georges Bataille, no número 7 da revista *Documents*, em 1929: “Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, informe não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagarem toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote a o que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro”.

Figura 7 - Francesca Woodman, sem título, 1978.



Fonte: WOODMAN, 2021.

Figura 8 - Francesca Woodman, Space 2, 1976.



Fonte: WOODMAN, 2021.

2.3 O corpo como objeto na fotoperformance: identidade, ficção e subjetividade

No contexto da fotoperformance, a obra artística se desenrola como um espaço de exploração e reflexão sobre questões políticas, sociais e identitárias. Segundo Ana Bernstein em seu estudo "A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico", o performer assume o papel de autor do próprio roteiro na arte da performance. Nesse sentido, a performance surge como uma forma de expressão contemporânea altamente responsiva às questões emergentes na sociedade. Através da fusão das funções do artista, do autor e da persona, ocorre um entrelaçamento entre sujeito e objeto, explorando tanto o uso do corpo como meio de expressão quanto a autobiografia, mesmo que de forma parcial ou subjetiva. Nesse processo, o corpo se torna o ponto de mediação entre o interior e o exterior, onde contradições emergem entre o sujeito e o mundo, ou entre a subjetividade e objetividade (BERNSTEIN, 2001).

Ao analisar a obra de fotógrafas como Francesca Woodman, encontramos uma coerência formal notável, que problematiza não apenas a própria fotografia como meio, mas também questões de representação visual e, em particular, a representação do feminino nas artes visuais (Bernstein, 2001). Em "A Câmara Clara", Roland Barthes sugere que a fotografia cria um momento em que o sujeito se torna objeto, vivenciando uma experiência sutil de se tornar verdadeiramente um espectro, um ser entre a vida e a morte (BARTHES, 1984).

Para Bernstein (2001), no caso de Woodman, vemos um colapso entre sujeito e objeto, fotógrafa e imagem, aproximando seu trabalho da performance e das correntes artísticas surgidas nos anos 1960. Nesse sentido, o corpo é utilizado como matéria bruta, superfície de trabalho e obra de arte, enquanto também serve como um espaço privilegiado para explorar questões relacionadas à sexualidade, gênero e representação do feminino. Esse colapso entre as posições de sujeito e objeto possui implicações importantes para a arte e a teoria feminista, questionando não apenas a representação do feminino nas artes, mas também a lógica da produção e do mercado de arte, bem como a própria história da arte.

A obra de Francesca, caracterizada pela recorrência da imagem da artista e pela resistência à identidade, problematiza a subjetividade. O sujeito na fotografia, seja Woodman

ou suas modelos, é frequentemente elusivo, indeterminado e instável, resistindo à apreensão. O corpo, por vezes, é dissolvido pela técnica de longa exposição, com o rosto encoberto ou mascarado, ou até mesmo excluído da composição como uma figura sem cabeça. Além disso, a técnica da longa exposição, constantemente presente em seu trabalho, revela a atenção de Woodman para a fotografia como meio e introduz a preocupação com a relação entre tempo e espaço, que perpassa toda a sua obra (BERNSTEIN, 2001).

Dessa forma, ao explorar o corpo como objeto na fotoperformance, artistas como Francesca Woodman desafiam as convenções e as narrativas estabelecidas, abrindo caminho para uma reflexão profunda sobre identidade, ficção e subjetividade. Através do colapso entre sujeito e objeto, elas desvendam novas possibilidades de expressão artística, que transcendem as fronteiras tradicionais e revelam a complexidade e a multiplicidade do ser humano.

2.4 Corpo-espaço na imagem fotográfica

Na relação entre corpo e espaço na fotografia, encontramos um ponto de convergência entre a representação do sujeito e a construção da imagem. Ao voltarmos a câmera para nós mesmos, como mencionado por Dubois e Medeiros, estamos envolvidos em um ato comum (Dubois, 1994; Medeiros, 2000). Susan Sontag nos lembra que, diante de um retrato, nossa vontade é ver quem esteve diante da câmera, buscando um conhecimento sobre as pessoas que elas próprias não podem ter. Nesse sentido, as pessoas se tornam objetos que podem ser simbolicamente possuídos (SONTAG, 1980).

Existe uma dimensão intradieética na representação do sujeito diante de si estabelecendo uma duplicidade no ato de observação. Enquanto vemos a imagem de nós mesmos, também nos vemos sendo vistos (DUBOIS, 1994). A fotografia, como afirma Sontag, não é apenas o resultado do encontro entre um evento e um fotógrafo: "tirar fotos é um evento em si mesmo" (SONTAG, 1980, p. 21) — é a construção de um sujeito específico que se dissolve no próprio ato de representar-se.

Roland Barthes, por sua vez, argumenta que o retrato fotográfico cria a objetividade do eu como outro, transformando a materialidade do corpo em imagem. O sujeito que está sendo fotografado sente a perda do controle sobre si mesmo e seu corpo diante daquele que opera a câmera. Isso implica em um novo tipo de comportamento, a pose, que representa uma tentativa de retomar o domínio sobre a imagem a ser produzida. Através do retrato, observamos não apenas o corpo em si, mas o rastro da presença do sujeito que já não está mais presente (BARTHES, 1980).

Ao explorar o trabalho da artista Trisha Brown, encontramos a valorização da presença do corpo, um minimalismo estratégico que destaca os aspectos mais naturais sem pretensões (MEDEIROS, 2020, p. 59). Seus gestos flutuam em um lugar específico da cidade, criando desenhos do espaço e trazendo uma abordagem abstrata e serial para a casualidade do ambiente urbano. Mark Franko destaca a capacidade da dança de construir uma "arquitetura reversa" e responder socialmente ao ambiente em que está inserida. O autor explica que à medida que os gestos se repetem, surgem diferenças e variações sensíveis, proporcionando uma justaposição de movimentos (FRANKO apud MEDEIROS, 2020).

Dessa forma, a relação entre corpo e espaço na imagem fotográfica revela uma interação complexa, em que o sujeito se torna simultaneamente objeto e observador. A pose e a representação da presença e ausência nos conduzem a uma reflexão profunda sobre identidade, perda de controle e construção da imagem. Os trabalhos de Trisha Brown exemplificam a importância do corpo como agente que se insere no espaço, gerando um diálogo entre movimento, forma e ambiente.

A exploração do corpo como objeto de investigação e reflexão sobre questões de gênero, política e identidade permeia a obra de outras artistas desta pesquisa, como Helena Almeida (1934-2018), artista portuguesa, e Ana Mendieta (1948-1985), artista cubana. Em suas práticas artísticas, essas artistas abordaram o corpo como protagonista e objeto de estudo, estabelecendo diálogos críticos com o espaço pictórico e o próprio enquadramento da fotografia.

Na série "Pintura Habitada" (1975), Helena Almeida utiliza seu próprio corpo como obra de arte, propondo uma reflexão sobre o espaço pictórico e o cavalete de pintura. Por meio de intervenções e posterior intervenção na fotografia, a artista questiona os limites da representação e do autorretrato. Paralelamente, em "Space 2" (1975-78), Francesca Woodman segue um procedimento similar, intervindo nas fotografias reveladas ao traçar linhas com uma caneta preta, explorando diferentes poses e posicionamentos do próprio corpo. Esses trabalhos evidenciam uma afirmação da presença da artista na imagem e estabelecem uma conexão entre foperformance, desenho e pintura. Helena Almeida, de fato, habita a obra, como sugere o próprio título da série.

Em "Glass on Body" (1972), Ana Mendieta aborda a questão do controle do corpo feminino ao deformá-lo sobre placas de vidro. Essa obra estabelece um paralelo com outra parte de "Space 2" de Francesca, por meio da deformação do corpo sobre o vidro. Ambas as artistas exploram a manipulação do corpo e questionam as normas sociais impostas às mulheres, abrindo espaço para reflexões sobre identidade e representação.

A relação entre corpo e espaço na imagem fotográfica transcende a mera representação visual. Como mencionado por Roland Barthes, o retrato fotográfico cria a objetividade do eu como outro, transformando a materialidade do corpo em imagem. O sujeito retratado sente a perda do domínio de si mesmo e seu corpo para aquele que opera a câmera. Esse gesto de observação intradieética, como mencionado anteriormente, em que o sujeito se vê sendo visto, estabelece uma duplicidade na relação com a própria imagem. O ato de tirar fotos é, portanto, um evento em si mesmo, uma construção do sujeito específico que dissolve sua identidade no próprio ato de representar-se (SONTAG, 1980).

Dessa forma, a relação entre corpo e espaço na fotografia transcende a mera captura visual. Através de intervenções, performances e reflexões sobre identidade, gênero e política, artistas como Helena Almeida, Ana Mendieta e Trisha Brown exploram, ainda que em contextos espaciais e trajetórias diferentes, os limites da representação e estabelecem uma nova perspectiva sobre a relação entre corpo, espaço e imagem fotográfica. Suas obras desafiam as

normas estabelecidas e abrem caminho para uma compreensão mais ampla e complexa da fotografia como meio de expressão artística.

Figura 9 - Ana Mendieta, Untitled (Glass on Body Imprints), "Face" (1972).



Fonte: WIKIART ANA MENDIETA, 2023.

Figura 10 - Helena Almeida, Pintura Habitada, 1976.



Fonte: WIKIART HELENA ALMEIDA, 2023.

3 ESCRITURAS DO ESPAÇO E FOTOPERFORMANCE

Figura 11. Francesca Woodman, sem título, 1976.



Fonte: WOODMAN, 2021.

Figura 12 - Francesca Woodman, sem título, 1976.



Fonte: WOODMAN, 2021.

3.1 A escritura do espaço em Francesca Woodman

Me conectei com as fotografias de Francesca ainda quando estava estudando Arquitetura e Urbanismo, entre 2010 e 2016. As imagens de autorretrato da artista revelaram um outro olhar sobre as relações entre o espaço, o corpo, a imagem (fotográfica) e o lugar da mulher nas artes visuais. Para dar sentido à minha trajetória e pesquisa, este capítulo é dedicado à artista e à análise dos aspectos presentes em seu trabalho como Escrituras do espaço, autobiografia, fotoperformance.

De acordo com Filizola (2016), o contexto de vida de um artista acaba por desempenhar um papel significativo na atribuição de sentido à sua obra. No caso da artista norte-americana Francesca Woodman, cujo falecimento ocorreu aos 22 anos em 1981, suas fotografias, especialmente os autorretratos, convidam a uma reflexão profunda a respeito da tensão entre a noção do "eu" e sua desintegração. Mesmo que essa análise seja complexa, é difícil dissociar essas imagens de sua trágica morte por suicídio. A utilização da técnica de longa exposição confere uma dimensão espaço-temporal às imagens, em que o corpo aparece de forma borrada, abrindo espaço para uma exploração dos deslocamentos entre o visível e o invisível, o ser visto e o não ser visto.

No universo fotográfico criado por Woodman, como apontado por Bernstein (2015, p. 122-123), o sujeito retratado – seja a própria artista ou algumas de suas amigas e modelos frequentemente confundidas com ela – manifesta-se de maneira elusiva, indeterminada e instável. Essa figura escapa de um entendimento completo, habitando a fronteira da fotografia e desafiando os limites tanto internos quanto externos da imagem. Às vezes, o sujeito se dissolve parcial ou completamente devido à técnica de longa exposição, ocultando ou dissimulando o rosto, ou mesmo sendo excluído da composição, emergindo como uma presença sem cabeça.

O impacto dessas fotografias transcende a narrativa convencional, provocando uma reavaliação perceptiva. Elas parecem buscar revelar o que foi suprimido: uma vida que anseia por ocupar seu espaço. Como sustentado por Claire Raymond, e citado por Filizola (2016, p.

2), as fotografias de Woodman devem ser encaradas não apenas como testemunhos de seu desaparecimento, mas também como uma forma de expressão artística que, mesmo em sua aparente dissipação, persiste em se tornar visível no limite da compreensão.

Como apontado por Filizola (2016), a subjetividade presente nas fotografias de Francesca Woodman não se esgota completamente, mesmo que possamos considerar a abordagem do auto-apagamento como parte de sua estética. A artista não se propõe a apagar todos os traços de subjetividade, mas sim a expressar um anseio pela subjetividade. Suas imagens podem ser interpretadas como uma forma de performance que se aproxima do auto-apagamento ou desaparecimento, visando provocar questionamentos acerca da fragilidade da vida das mulheres e revelando a desigualdade na vulnerabilidade de algumas vidas em comparação a outras.

A busca pela subjetividade converge para a dualidade entre o visível e o invisível. Corpo e espaço emergem como elementos que desafiam suas próprias limitações, em um movimento que sugere um desejo de fusão. Contudo, simultaneamente, esse movimento também evidencia a imediatamente inatingível realização desse desejo. A relação entre corpo e espaço na obra de Woodman, conforme analisado por Mortimer (2013), não é marcada por harmonia ou fluidez, mas sim permeada por confrontos, desconfortos e inadequações. Em certos momentos, é possível discernir um sutil movimento ascendente nessa relação. De maneira constante, a artista promove a indissociabilidade entre corpo e espaço, uma vez que ambos se entrelaçam diante da ameaça imposta pelo tempo à sua integridade. Essa ameaça se materializa nos ambientes retratados nas imagens, que frequentemente consistem em interiores de apartamentos vazios ou pouco ocupados. Esses espaços são marcados pelo passar do tempo, emanando uma sensação de ruína e abandono que se infiltra nos cenários escolhidos por Woodman para suas fotografias.

Nesse contexto, a concepção de "Escrituras do espaço" proposta por Delory-Momberger (2012) pode ser compreendida por meio da análise dos elementos presentes nas fotografias de Woodman, tais como corpo, espaço, evocação fantasmagórica e reflexo. Além disso, a abordagem artística de Woodman é caracterizada pela inseparabilidade

entre corpo e espaço, uma interdependência meticulosamente criada pela artista durante a construção de suas imagens.

As fotografias de Francesca Woodman desvelam um universo singular de reflexões sobre a existência humana, o espaço e o corpo em diálogo constante. A técnica de longa exposição, além de criar imagens fugidias, permite uma abertura para o espectador, instigando-o a questionar sua própria relação com o mundo, o efêmero e a impermanência. Através do uso peculiar de seu corpo e da fusão com o espaço, Woodman nos convida a uma jornada pela errância, explorando os limites do legível e do visível. Sua escritura do espaço, ao tensionar as fronteiras entre ser e não ser, presença e ausência, convida-nos a enfrentar nossos medos, anseios e incertezas em relação ao tempo, à identidade e à condição humana.

É possível concluir que a relação corpo e espaço nas fotografias de Woodman se estabelece como uma coreografia poética e melancólica, em que a intimidade entre os elementos se revela na tensão entre presença e ausência, visível e invisível. Essa dança entre o corpo em movimento e o espaço estático é capturada pelos procedimentos da artista, criando uma atmosfera de introspecção e contemplação. A escolha dos ambientes, muitas vezes abandonados e em ruínas, contribui para a narrativa visual de Woodman, em que o tempo é um personagem silencioso, mas potente. A fragilidade da vida é retratada em suas fotografias, provocando um confronto com a impermanência e a efemeridade de todas as coisas.

A linguagem visual de Woodman é uma “Escritura do espaço” (DELORY-MOMBERGER, 2012), em que cada fotografia ou série há uma poética visual. Ela retrata o corpo feminino (utilizando o seu próprio), em sua vulnerabilidade e sua força, em uma dança sutil com o ambiente ao seu redor. As imagens nos levam a uma reflexão profunda sobre a natureza da própria existência, o tempo que nos escorre entre os dedos e a busca incessante por sentido e significado. Sua escritura do espaço é um convite à errância, à contemplação e ao mergulho em nossa própria subjetividade. Numa poesia visual, em que corpo e ambiente dançam em harmonia e dissonância, podemos entender uma abordagem artística que busca a beleza nas imperfeições ou na errância e a encontrar significado em meio à transitoriedade da vida.

Figura 13 - Francesca Woodman, From Angel Series, Rome, Italy, 1977.



Fonte: ARTNET, 2023.

Figura 14 - Francesca Woodman, On Being an Angel, Providence, Rhode Island, 1976.



Fonte: WOODMAN, 2015.

Figura 15 - Francesca Woodman, Space 2, 1976.



Fonte: WOODMAN, 2015.

Figura 16 - Francesca Woodman. Providence, Rhode Island from Space 2, 1976.



Fonte: ARTSY, 2023.

3.2 Geometrias tempo-espaço a partir de procedimentos fotográficos e artísticos

Neste capítulo, adentraremos nas complexas relações entre corpo e espaço presentes nas propostas fotográficas de Francesca Woodman. Mais especificamente, analisaremos as séries de imagens que retratam interiores de apartamentos, nas quais a artista frequentemente aparece como modelo. Nessas fotografias, a questão mimética entre corpo e espaço permanece, porém o cenário já não é mais o espaço da natureza, mas sim o espaço doméstico.

Conforme Krauss (1999), a série intitulada como "On Being an Angel," possivelmente poderia ser uma abordagem à questão "É viável fotografar algo que não existe?" E, sem dúvida, a série intitulada "Space 2" foi concebida como uma reação a um exercício de estúdio, talvez relacionado à proposta de "Definir um espaço específico, realçando suas características e geometrias, por exemplo" (KRAUSS, 1999, p. 162, tradução nossa). Para a autora, a maneira como Woodman abordou esse último desafio reflete seu modo de operar, que não apenas se manifestava durante sua passagem como estudante, mas também quando atuava como fotógrafa após sua saída da RISD⁵. "Ela internalizava os desafios, os subjetivava e os tornava tão pessoais quanto possível" (KRAUSS, 1999, p. 162, tradução nossa).

Como aponta Mortimer (2013), na série "Space 2", evidencia-se a continuidade dessa tensa relação entre o corpo e o espaço. Nas composições dessas imagens, já não encontramos mais cenários naturais, mas sim interiores de casas em estado precário. Na figura 16, a artista sugere uma camuflagem que evoca a fusão entre o corpo e o ambiente. A tinta desgastada e o papel de parede simbolizam a fragilidade do espaço, Francesca sugere a expansão dessa precariedade para abarcar sua própria pessoa. Entretanto, Mortimer (2013) destaca que essa tentativa de fusão ressalta a impossibilidade desse vínculo, evidenciando, simultaneamente, o medo compartilhado tanto pelo corpo quanto pelo espaço: o temor da inexorável passagem do tempo. A decadência dos papéis de parede que envolvem o corpo feminino contrasta com a pele da jovem. Novamente, a artista busca amalgamar corpo e espaço, mas o resultado é a

⁵ Francesca Woodman estudou na RISD (Rhode Island School of Design) em Providence, entre 1975-1978, e Rosalind Krauss foi uma de suas mentoras nessa época. Krauss fez algumas análises sobre os trabalhos dos alunos em *Bachelors* (1999), sendo um deles o de Francesca.

evidente impossibilidade e diferenciação, apesar do medo comum partilhado por ambos diante da inexorável passagem do tempo.

Para Mortimer (2013), essas imagens não visam mais imitar formas naturais ou elementos do espaço construído. Em vez disso, Woodman convoca a submissão do corpo às condições impostas pelo ambiente, sugerindo um processo interno de emancipação do sujeito dessas limitações espaciais. Em suas fotografias de interiores deteriorados, o embate entre corpo e espaço constitui uma atualização do conflito entre formas naturais, como plantas e animais, e formas humanas, explorado nas imagens de ambientes externos. No entanto, nessas séries predominam a incongruência, a resistência, a opressão e a ameaça de anulação do sujeito.

A utilização de elementos que delineiam limites, como portas, destaca-se no trabalho de Woodman nas imagens de interiores de casas. Esses elementos moldam diretamente nossa percepção do espaço, tornando-se, assim, parte integrante das narrativas visuais concebidas pela artista. A porta, por exemplo, representa um objeto limítrofe entre dois ambientes e frequentemente é deslocada para o centro da sala, situando-se sobre o corpo feminino, cuja identidade é ocultada e, simultaneamente, vinculada ao espaço da casa. Nestes cenários, não há espaço para a identidade do sujeito, somente a batalha contra a anulação dessa figura feminina, aprisionada pelo espaço doméstico (MORTIMER, 2013).

Como aponta Krauss (1999), a série "Space 2" exemplifica uma continuação da complexa interação entre o corpo e o espaço nas propostas fotográficas de Woodman. Nessa série, a artista retrata um móvel de vidro e madeira encontrado nos depósitos do museu. Uma das imagens apresenta um corpo nu agachado no interior desse móvel, pressionando uma das placas de vidro, sugerindo um gesto de aprisionamento silencioso. Em outra imagem, o mesmo móvel é centralizado no quadro, capturando o corpo agachado em um nevoeiro de luz desfocado, enquanto outro corpo repousa sobre o topo do móvel, que enfatiza a arquitetura peculiar dessa espécie de gaiola de vidro. Alternativamente, há uma terceira abordagem, na qual o móvel exibe animais empalhados que dividem a fotografia em seções e prateleiras geométricas. Nos diferentes quadrantes da imagem, aparecem gaivotas no superior esquerdo,

uma raposa no superior direito, um guaxinim no inferior esquerdo e uma "perturbação" no inferior direito, onde o retângulo da porta do móvel se desloca ligeiramente da face da imagem. Esse deslocamento reflete alcances inexplicáveis do espaço à frente do móvel, impulsionados pela pressão da cabeça de uma garota – a própria Woodman – emergindo da vitrine.

Nas palavras de Rosalind Krauss (1999), ao examinarmos esses exemplos, somos tomados por um sentimento de espanto diante da aparente facilidade com que a parte formal e objetiva dos problemas é resolvida - uma facilidade que também apresenta um tipo de brilhantismo eufórico. A geometria do mundo tridimensional precisa se conformar aos parâmetros bidimensionais da impressão, precisa encontrar uma reconciliação com a planicidade do suporte óptico do fotógrafo. A autora explica que a pressão exercida por esses corpos transforma todas as bordas arquitetônicas em molduras substitutas que contêm, achatam e delineiam; o uso do vidro evoca a suposta "transparência" da realidade do meio fotográfico, mesmo enquanto cria meios de obscurecê-la; a constante referência às leis internas da fotografia, que imobiliza o movimento e mantém seus conteúdos em exposição eterna: todos esses elementos reconhecem as restrições formais que "enquadram" um espaço, alinhando-o cada vez mais de perto às condições do campo de visão da câmera - que, por si só, é um quadrado. Entretanto,

essas são "meramente" as dimensões objetivas do problema, conforme Woodman escolheu interpretá-lo. A verdadeira pressão conceitual do problema começa em outro lugar... no significado de uma gaiola para o corpo que ela contém. Ai é que o espaço é verdadeiramente quadrado, não é? O que se sente ao estar em exposição? Como é sentir-se "para sempre"? Como seria ser, eternamente, o centro do olhar de alguém? Pode-se quase ouvir a risada interna que deve ter acompanhado a discrição implícita da tarefa pedagógica. A objetividade é importante, mas sem o subjetivo, o pessoal, simplesmente não há problema (KRAUSS, 1999, p. 165, tradução nossa).

Segundo Rosalind Krauss (1999) é notável como o conjunto de problemas⁶ relacionado ao espaço quadrado ou retangular da superfície, comum à pintura e à fotografia,

⁶ O conjunto de problemas, no qual Rosalind Krauss se refere, abrange tópicos relacionados a utilização do espaço na fotografia ou na pintura e que servem como pontos de partida para o desenvolvimento dos trabalhos artísticos.

se entranha profundamente na mentalidade dos artistas ao longo do século XX. Um exemplo disso é compartilhado por Françoise Gilot, que descreve ter recebido desafios de Picasso. Segundo Gilot, ele ocasionalmente lhe pedia para criar composições, fornecendo-lhe um pedaço de papel azul e um fósforo, a partir dos quais ela deveria criar uma composição específica. Embora pareça surpreendente que Picasso, durante os anos 1940, estivesse envolvido em tais exercícios, já que estava imerso em seus teatros internos de obsessões psicológicas, eróticas e fantasiosas, é evidente que isso não eclipsou a expressão objetiva que dava vida a essas obsessões. Esse conjunto de problemas parece ter constituído algo que Woodman reverenciava profundamente, embora ela os ultrapassasse continuamente, superando seus limites. Em Roma, ela revisitou a série "On Being an Angel," transportando-a para uma experiência distintamente real, como um corpo encarnado. Estes conjuntos de problemas se converteram em um veículo de pensamento e ação.

Francesca Woodman estava imersa em um diálogo artístico interior, onde a fotografia se tornava uma ferramenta para dar voz a suas inquietações, reflexões e inovações estéticas. Sua capacidade de mergulhar profundamente nos problemas propostos e, ao mesmo tempo, subjetivá-los, permitiu que criasse obras carregadas de significados pessoais e universais. Através da intersecção entre corpo e espaço, ela nos convida a questionar não apenas a relação entre esses elementos em suas imagens, mas também a nossa própria interação com o mundo ao nosso redor.

A ideia de geometrias tempo-espaciais está presente nas obras de Francesca Woodman, com foco em suas séries de interiores de apartamentos. Observamos como a relação tensa entre corpo e espaço se desenrola nesses cenários domésticos em estado precário, evidenciando a precariedade da vida humana e o constante embate contra a passagem do tempo. Através da análise dos problemas propostos por Woodman em suas aulas na RISD, compreendemos como a fotógrafa abordava a objetividade e a subjetividade em sua arte. Ela transformava os problemas em oportunidades para expressar suas inquietações mais profundas, conferindo às suas fotografias camadas de significado pessoal e reflexões sobre a existência.

3.3 *Fotoperformance* e o caráter tátil fotográfico

Para Luciano Vinhosa (2014), a performance, e antes dela o happening, por se tratar de ação efêmera, espacial e temporalmente localizada, direcionada para o público presente, em que o corpo do artista, e não raro de outros colaboradores, é convocado a atuar diretamente, levou a tensão entre documento e ação a seus limites máximos e paradoxais. Desde os anos 1970, com a irrupção da performance como dispositivo e estratégia de produção estética e como objeto de pesquisa no campo das artes visuais, esta esteve intrínseca e problematicamente ligada ao registro fotográfico, mantendo com ele uma relação ambígua e conflitante que oscilou entre dependência crônica e autonomia desenvolvida. É comum escutarmos dos artistas que a praticaram e ainda a praticam, a reivindicação da ação como único e só evento legítimo, sendo o registro todavia indispensável para sua circulação, memória e transmissão futuras.

De acordo com Luciano Vinhosa (2014), desde sua origem, devido à sua natureza efêmera, a performance artística sempre esteve acompanhada de um elemento coadjuvante: a fotografia. Vinhosa observa que essa última função era frequentemente relegada a um mero "registro", sem nunca aspirar a representar a Arte. Entretanto, Vinhosa aponta que havia sempre uma suspeita latente sobre a imparcialidade inerente ao ato de capturar ou documentar. O crítico de arte norte-americano Haroldo Rosenberg, conforme mencionado por Vinhosa (2014), em um artigo de 1952 intitulado "Action Painting", salientou a importância crucial do corpo na abordagem pictórica de Pollock, argumentando que sem essa consideração, o verdadeiro significado da obra do artista não poderia ser plenamente compreendido.

Em um ensaio intitulado "A fotografia como texto: o caso Namuth/Pollock", Vinhosa (2014) relata que Rosalind Krauss levanta a indagação se essa interpretação crítica não foi influenciada, ao menos em parte, pelas fotografias capturadas por Hans Namuth em 1951, no estúdio do artista, durante o processo criativo. Essas fotografias foram publicadas no artigo

"Pollock peint un tableau", escrito por Robert Goodnough e publicado em 1951 na revista *Art News*, como registrado por Vinhosa (2014). Não obstante a propensão a considerar a fotografia como um registro imparcial, Vinhosa ressalta que as imagens têm a capacidade de construir sua própria narrativa. Krauss defende que essas fotografias transcenderam a mera função de registro, tornando-se capazes de sustentar um discurso autônomo. Levando em conta fatores como ângulos de captura, composição e iluminação, essas imagens, conforme as conclusões de Vinhosa (2014), possuem a habilidade de oferecer um discurso independente, contribuindo assim para uma compreensão mais profunda da obra de Pollock.

Conforme observado por Filizola (2016), no âmbito do universo fotográfico de Francesca Woodman, a presença do autorretrato assume uma complexidade que transcende a mera expressão pessoal, transformando-se em um veículo para desafiar a concepção convencional do autorretrato. A série intitulada "Self-deceit" assume um papel significativo nesse contexto, uma vez que, em consonância com a própria nomenclatura, ocorre uma ruptura com a definição tradicional do autorretrato, possibilitando que essas representações visuais sejam interpretadas como narrativas ficcionais. Essa abordagem subverte a concepção de uma representação imediata do eu e, assim, nos estimula a interrogar a autenticidade do autorretrato como um reflexo fiel da realidade.

Como destacado por Mortimer (2013), a fotografia, enquanto forma de expressão artística, possui um atributo singular: a habilidade de não apenas reproduzir ou copiar o real, mas sim de criar e inventar um fragmento da realidade. O teórico André Rouillé se refere a essa capacidade como "real fotográfico". Nessa perspectiva, a fotografia pode ser concebida como uma alegoria, conforme a interpretação proposta por André Rouillé, o que nos permite abordá-la como uma construção de significado e expressão. Por meio de deslocamentos na maneira como o real é designado, a fotografia evoca múltiplas interpretações possíveis, renovando-se a cada ato de análise.

Ao retomar as ideias de Vinhosa (2014) e examinarmos o repertório da fotoperformance em seus estágios experimentais, podemos identificar pelo menos três abordagens técnicas mais frequentemente empregadas para a apresentação ao público: 1)

colagem; 2) montagem e 3) mise-en-scène. Em particular, a mise-en-scène, que representa um exemplo clássico de encenação performática diretamente diante da lente da câmera, é talvez a manifestação mais direta e persuasiva da fotografia como o suporte primordial da ação, sendo assim a própria essência da fotoperformance. Planejadas especificamente para a câmera, essas ações são meticulosamente concebidas para resultar em uma imagem expressiva e visualmente impactante.

Em todos os casos, conforme ressaltado por Vinhosa (2014), o objetivo subjacente é criar uma imagem penetrante e poderosa, que possa ser associada àquilo que Walter Benjamin qualificou como uma "imagem tátil", aquela que é capaz de evocar respostas imediatas tanto físicas quanto psicológicas. O próprio Benjamin apontava a característica diferencial da imagem reprodutiva: a superexposição fotográfica, definida como um "valor de exposição", em contraste com o "valor de culto" que recai sobre objetos de arte únicos e é associado ao ritual (Vinhosa, 2014).

Segundo Filizola (2016), as fotografias autorretratadas de Francesca Woodman podem ser compreendidas como performances que exploram uma figura em um estado de abismo, onde a representação da mulher é obscurecida. Essas imagens revelam uma relação de não passividade com o espaço, desafiando a noção de fotografia como um mero "ato de não intervenção". Ainda que a espontaneidade decorrente do movimento e da técnica de longa exposição esteja presente, há também uma construção cuidadosa acontecendo, transformando-as em performances ativas e distantes da ideia de fotografia meramente documental.

As linhas alegóricas presentes nas fotografias de Woodman, como discutido por Mortimer (2013), remetem a uma dimensão social na qual tanto a artista quanto suas obras coexistem e interagem. Essas linhas alegóricas estão conectadas ao encontro ou choque entre o real fotográfico e as estruturas sociais nas quais esse real é expresso. Ao contrário dos dados fotográficos que buscam estabelecer ou transmitir informações, as linhas alegóricas funcionam como momentos de atualização, eventos que provocam o ressurgimento de questões muitas vezes esquecidas ou consideradas concluídas. Essas questões podem afetar a

percepção espacial do espectador, abrindo caminho para novas formas de interação com o ambiente arquitetônico.

Conforme argumentado por Mortimer (2013), atualmente compreendemos que a fotografia é uma construção fictícia apresentada como verdadeira, uma noção apontada por Joan Fontcuberta (2010b, p. 13 apud MORTIMER, 2013). A associação da fotografia ao real não é uma característica inerente do meio, mas sim uma crença cultural que foi solidificada ao longo do tempo. A autoridade do realismo fotográfico esconde motivações culturais e ideológicas, que moldam nossa capacidade de interpretar as informações contidas em uma fotografia. Nesse sentido, a fotografia é inerentemente uma invenção e uma representação falsa, dada a natureza do próprio meio. Segundo Mortimer (2013), um fotógrafo habilidoso é aquele que habilmente distorce a verdade.

Francesca Woodman não utiliza a fotografia apenas como um registro de sua ação, mas também explora a capacidade do meio fotográfico de construir, reconstituir e ressignificar um espaço, um evento, ou uma realidade ao incorporar elementos performáticos e alegóricos em suas imagens autorretratadas. Ela usa seu corpo e o espaço como matéria bruta para criar obras que vão além do registro objetivo e convidam o espectador a explorar o mundo subjetivo e simbólico da artista. Suas fotografias são uma interseção entre realidade e ficção, entre a presença do corpo e a dissolução do eu, convidando-nos a questionar nossa própria percepção do mundo e do ser humano. Suas fotografias autorretratadas são performances que desafiam a ideia de um eu estável e se transformam em alegorias que refletem as inquietações da artista e nos convidam a uma jornada de reflexão e descoberta sobre nós mesmos e nossa relação com o espaço construído.

Acerca dessa discussão, podemos concluir que as linhas alegóricas presentes em suas imagens ampliam o campo da interpretação e atualizam as formas e limites do real fotográfico, tornando-o um espaço instável e dinâmico. A experiência estética proporcionada por suas fotografias pode alterar nossa consciência espacial e nos permitir enxergar questões esquecidas ou negligenciadas sobre a arquitetura e o espaço construído. Portanto, a busca pela verdade na fotografia é, na verdade, uma busca pela multiplicidade de significados e

interpretações que a arte pode proporcionar, abrindo portas para novas formas de entendimento e de relação com o real e o imaginário.

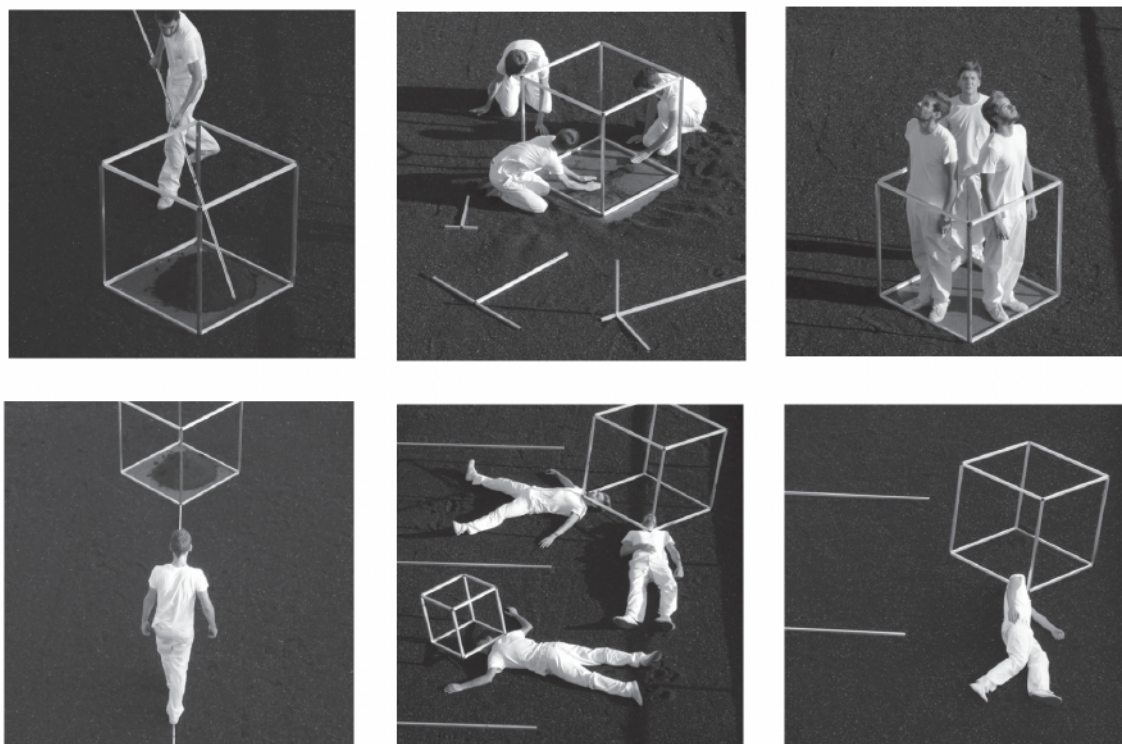
Figura 17 - Francesca Woodman, *Self-Deceit #1* (Roma), 1977-1978.



Fonte: NATIONAL GALLERIES, 2023.

4 DISPOSITIVOS PARA PRESENÇA E ERRÂNCIA

Figura 18 - “1.A geometria como efeito da mão que não treme. Traço não humano, portanto. 2.Cubos agressivos. Extermínio geométrico. Pensar que os sólidos geométricos que o homem introduziu no mundo se podem virar contra ele, como uma nova espécie quase animal”.



Fonte: TAVARES, 2021.

Figura 19 - “Se estar vivo fosse assim tão simples. Três caminhos para três pessoas.”.



Fonte: TAVARES, 2021.

4.1 Atlas do corpo e da imaginação

No meu processo de pesquisa e *errância* tive contato com o livro de Gonçalo Tavares que acabou se tornando uma grande referência nas minhas leituras e escritas. “Atlas do corpo e da imaginação” trouxe uma nova perspectiva para esta dissertação. Se num primeiro contato tivemos um encontro com o termo *escrituras do espaço* de Delory-Momberger, Tavares traz outra poética ao relacionar o corpo com o espaço tempo:

E se podemos definir o corpo como algo que rodeia e é rodeado, portanto um corpo espacial, influenciado e influenciando o espaço, também podemos e devemos pensar num corpo que rodeia e é rodeado pelo tempo; o corpo não tem apenas coisas à sua volta, está no tempo e tem também tempo antes e depois: memória e projecção. O corpo é, assim, um volume de tempo, uma coisa que ocupa espaço e tempo: o meu corpo ocupa o meu tempo, eis uma definição possível de alguém que está atento aos acontecimentos que o rodeiam; ao mesmo tempo o meu corpo ocupa o meu espaço, isto é: sabe quais as possibilidades musculares da inteligência (TAVARES, 2013, p.189).

Centralidade do corpo – foi isso que se tornou um fio condutor entre meu projeto de pesquisa (escrito no início de 2021) e quando comecei de fato o Mestrado em outubro do mesmo ano. Ao ingressar nos estudos de Pesquisa na Cena Contemporânea⁷, proposto pela professora Alba Vieira e pelo professor Marcelo Rocco, percebi como o corpo é algo central na minha trajetória. Essa pesquisa faz parte da linha de Artes Visuais e mais especificamente da Fotografia, mas trato primariamente sobre o corpo que se insere no espaço, visto a partir de si, onde habitam as experiências. Mais do que tratar sobre a imagem fotográfica, o que capturo primeiro é uma outra imagem, captada pelo olhar e pelos outros sentidos.

Nos meses seguintes houve um turbilhão de novas ideias e eu mergulhava na pós-graduação. Para mim, estudar questões das Artes da Cena foi algo novo e posso dizer que essa investigação impactou de maneira significativa minha trajetória. A partir desse ponto, compreendi outros atravessamentos possíveis na minha pesquisa, outros pontos de interesse e até mesmo processos artísticos que eu poderia experimentar ao longo do caminho. Talvez,

⁷ Disciplina do Programa de Pós Graduação em Artes da UFMG que participei em 2021.

limitada pelos estudos e práticas das artes visuais, eu não me propunha a ousar e experimentar outros lugares. Um deles é a “prática como pesquisa”, algo que se aproxima fortemente do universo artístico, porém ainda caminhando a passos lentos no Brasil dentro das metodologias tradicionais. Da mesma maneira, podemos pensar esses processos artísticos como um modo de trabalho que se constrói ao caminhar, seja pela errância, pelos fracassos, pelo movimento ou pelo *não-saber*. Todos esses aspectos se referem a um fazer, a uma metodologia que possui um rigor, uma repetição e uma constância, entretanto não buscam um resultado específico e não se sabe onde chegar — trata-se do processo.

Gonçalo Tavares (2013), em “Atlas do Corpo e da Imaginação” apresenta um texto fragmentado sobre diversas relações do corpo, suas possibilidades de ser corpo entre corpos, como uma escrita poética. O livro foi uma grande referência e um modo de investigar minha pesquisa e de me fazer perguntas. Sobre uma metodologia na qual se faz pela *errância*, enquanto a construímos, ele discorre: “Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta.” (TAVARES, 2013, p. 28).

Podemos entender o termo *errar* como um processo construtivo da pesquisa em arte, inerente aos processos criativos. André Lepecki (2016) em “Errância como trabalho” explora a questão da *dramaturgia* na dança, entretanto, entendo que ele aborda esse ponto de maneira mais ampla, se estendendo para uma pesquisa prática e criativa de várias áreas. Podemos relacionar esses últimos dois autores que estudam tais conceitos e se tangenciam no ponto do termo *errar*, quando Lepecki (2016) o define:

(...) errar como derivar, perder-se, extraviar-se. Mas permitam-me somar a esses modos de navegar sem bússola um afeto que chamaria de persistência ética; um desejo de seguir sem precisar saber para onde nos dirigimos, de modo que juntos possamos construir aquilo que não sabemos o que pode ser (LEPECKI, 2016, p.67).

O termo *dramaturgia* ocupa um lugar diferente nesta pesquisa. Propus uma aproximação entre as Artes Visuais e Artes Cênicas no momento em que me aproprio de

alguns termos como *dramaturgia* e *performance* para analisar obras das artistas pela ótica de uma prática estética. Essa posição se deve à minha própria trajetória enquanto artista-pesquisadora e de uma bagagem diversa e interdisciplinar. Compreendo a importância de teorias referentes à cada área de estudo, mas acredito também num campo aberto de possibilidades de conversas entre diferentes práticas e atravessamentos.

Refletindo sobre o cotidiano, Michael de Certeau (1925-1986) analisa como um "sujeito ordinário" é capaz de transformá-lo através de táticas que escapam de olhares totalizantes. De acordo com De Certeau, essas "maneiras de fazer" não possuem um lugar próprio, elas improvisam, jogam com os acontecimentos e subvertem aquilo que é imposto (MESQUITA, 2020). Essa abordagem ressalta a capacidade do indivíduo de reinventar um lugar em resistência à ordem estabelecida.

Ao incorporar as ideias de Tavares e De Certeau, podemos compreender a pesquisa em Artes Visuais como um processo de errância criativa, em que o artista-pesquisador circula de forma hesitante ao redor de questões não resolvidas, confrontadoras e ainda em debate. Além disso, assim como o "sujeito ordinário" de De Certeau, o artista utiliza táticas e "maneiras de fazer" para reinventar e subverter o cotidiano, questionando as imposições e propondo novas perspectivas.

A deriva é um modo de explorar e entrar num lugar desconhecido, assim como o início de uma pesquisa, senão qual seria o sentido de já saber o resultado ou onde chegar? Inicialmente escolhi alguns pontos de partida: a imagem fotográfica, corpo, espaço, tempo, processos artísticos, fotoperformance, autorretrato, autobiografia. Entretanto, me perguntei como essa pesquisa poderia fazer-se a partir do meu próprio olhar e percepção. E partindo do princípio que esse trabalho se faz por uma construção, tive certeza que iria descobrindo ao longo do caminho, a medida que a minha trajetória fosse fazendo ainda mais sentido. Lepecki (2016) diz que "A dramaturgia como uma prática da errância descobre que é o trabalho-por-vir que detém sua própria força autoral." (LEPECKI, 2016, p.75). E mais uma vez percebo que há um paralelo entre *dramaturgia*, na qual ele explora nesse texto, e

processos criativos, nos quais entendo como uma arte do devir, isto é, algo que possui um fluxo permanente, um movimento ininterrupto como processo.

O texto de Lepecki possui uma estrutura intrigante, que dialoga com o próprio conteúdo apresentado por ele, sendo composto por sete notas, como o próprio título sugere, uma espécie de conjunto de anotações e pensamentos contínuos. Isso dá ainda mais sentido para o que o autor se propõe. André Lepecki nos conta que esse artigo partiu de discussões num seminário na Espanha, sobre artes performativas, acerca da relação entre escrita e ação física. Logo ele traz o seu ponto principal do artigo: “o que nutre a dramaturgia para dança e na dança é a tensão estabelecida entre múltiplos processos de pensamento não-escritos, difusos e errantes e múltiplos processos de atualização desses pensamentos” (LEPECKI, 2016, p. 64). O autor traz uma questão de grande discussão acerca da prática-pesquisa, ao correlacionar os processos escritos e não escritos. Além disso, afirma que o grande problema dessa jornada de criação está fundamentado à questão do saber, que desde o início se apresenta em aberto.

Lepecki trata de um ponto aparentemente simples para a metodologia do dramaturgista, que é o trabalho de errar, uma metodologia “anexata e contudo rigorosa”⁸ (LEPECKI, 2016, p. 66). Há uma comparação com a ideia de deriva dos Situacionistas, na qual errar significa derivar, perder-se, extraviar-se, como um a navegação sem bússola, até construir aquilo que não sabemos o que pode ser. Pode-se dizer que o objetivo é compreender a dramaturgia como uma prática da errância, sendo o trabalho-por-vir onde se detém sua própria força autoral. André Lepecki nos mostra que a dramaturgia é uma pesquisa-processo em construção coletiva. Em suas considerações finais, entende-se que as ações e interações entre objetos, bailarinos, coreógrafo, dramaturgista e todos os outros fazem parte dessa teia de criação. Nesse lugar, “uma textura é tecida, entrelaçada, suturada. Uma superfície começa a

⁸ No artigo de André Lepecki, explica-se: “A expressão “anexata e contudo rigoroso” foi formulada por Edmund Husserl em seu notável ensaio “A origem da geometria”, e reaparece várias vezes nos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1987 [1997]), especialmente em Mil platôs, para significar qualquer esforço rigoroso apontando para além da questão da exatidão. Significativamente, é uma expressão que Deleuze e Guattari conectam à errância, mais precisamente ao modo “vagabundo” de existência em que o que mais importa é criar uma “ciência vaga e contudo rigorosa,” “e não precisa, exata ou inexata” (LEPECKI, 2016, p. 66).

emergir – uma pele, uma vibração, um estado afetivo. Elementos começam a encontrar lugar – espontaneamente ou depois de meses de concatenação” (LEPECKI, 2016, p. 77). Isto é, ao chegar ao final, seguindo essa proposição anexata que o autor nos apresenta, nenhum dos participantes, incluindo o dramaturgista, sabia qual era a ideia original ou o que o processo deveria ser.

Apesar de se tratar especificamente da dança e da performance, acredito que podemos estabelecer uma relação com a pesquisa em artes visuais que envolvem práticas e criação de metodologias. Isso porque existe não somente uma errância nesse processo, como também uma descoberta durante o caminhar. Essa questão fica muito clara quando vemos um trabalho de Francis Alÿs, mencionado no livro “O trabalho como fracasso”, de Aline Dias (2012). Em um dos seus exemplos, a autora menciona essa obra de Alÿs, na qual o artista arrasta um bloco de gelo pelas ruas da Cidade do México até seu derretimento, por mais de nove horas. A ideia de errância de Lepecki se relaciona com o que ela nos traz: “o fracasso como questionamento da noção de produtividade ou do sentido atribuído aos gestos. A desproporção entre esforço e resultado, sinalizada já no título: Paradoxo da prática 1 (às vezes fazer alguma coisa leva a nada)” (DIAS, 2012, p. 28). O artista tentou por mais de dez anos fazer uma sequência lógica para seu trabalho intitulado “às vezes não fazer nada leva a algo” remetendo ao princípio contrário. A autora afirma que o fracasso de Francis Alÿs em pensar algo para esse tema levou a outros trabalhos baseados num questionamento da eficiência.

Nesse sentido, vemos que o processo artístico, seja da errância ou de um fracasso, leva a outros caminhos não pensados inicialmente. Esse processo também é abordado por Alba Vieira em “Dramaturgia do cóccix na vídeo performance Ábar” (2021) no qual a autora apresenta uma de suas performances, relacionando-a com essa constante construção. Ela afirma que “O que muitas vezes poderia ser tomado como ‘erro’, o acaso, o desconhecido, é abraçado para construção de possibilidades de relações entre corpo, outros seres, mundo, universo, tempo, espaço” (2021, p. 38). Assim como Francis Alÿs e Lepecki, Alba nos mostra que partir de uma ação realizada sem saber exatamente onde se pode chegar, assim como a

errância e acasos do caminho, fazem parte do processo de pesquisa e do que entendemos como trabalho.

Dentro do tema que escolhi, pensando nessas metodologias e processos artísticos, escolhi também o caráter autobiográfico, que é algo que me acompanha há muitos anos. Nesse sentido, acredito que volto a centralidade do corpo, e mais ainda, a partir do próprio corpo. E através da imagem fotográfica, isso pode se dar por experimentações do corpo, a partir dele mesmo, ou para si, do próprio caminhar, sua relação com espaços construídos, com espaços naturais, com a cidade, a relação entre os corpos, etc. Ana Bernstein, em *A Performance Solo e o Sujeito Autobiográfico*, explica que “Na arte da performance, o *performer* é o autor do seu próprio script. Além do mais, a performance quase sempre exibe uma forte atualidade e é bastante responsiva às questões políticas e sociais do momento” (BERSTEIN, 2001). E ainda que a performance funde as funções do artista, do autor e da persona, em que se misturam sujeito e objeto, seja pelo uso do próprio corpo como também pela autobiografia, ainda que usada de maneira parcial ou subjetiva. O ponto de mediação entre o interior e exterior é então o próprio corpo — o lugar onde contradições ocorrem, entre o sujeito e o mundo ou entre a subjetividade e a objetividade (BERSTEIN, 2001).

TAVARES (2013) afirma: “Um colchão pode transformar-se num território (ou numa espécie de mapa enrugado; mapa emotivo). Se fizeres isto (se transformares o colchão num espaço) então, depois, podes perder-te nesse território” (TAVARES, 2013, p. 187). Novamente volto ao “Atlas do corpo e da imaginação” para dimensionar a questão de território, que pode ser um corpo, um colchão, ou uma casa. Essa dimensão na qual menciono diz respeito à perspectiva que coloco ao corpo em relação ao espaço, do desenho em relação ao corpo, do desenho em relação ao espaço, e das possibilidades que podem existir apontadas por Gonçalo Tavares (2013).

Figura 20 - “O corpo no método”.



Fonte: TAVARES, 2021.

4.2 Errância como trabalho, trabalho como errância

Mais do que pesquisar sobre a prática de uma ou mais artistas, busquei compreender possibilidades de uma *prática como pesquisa* através do autobiográfico, entender os limites do corpo-espaço, do movimento. E, por meio do estudo de metodologias e processos criativos, faço uma aproximação com o próprio caminhar da pesquisa, da “errância como trabalho” (LEPECKI, 2016).

André Lepecki faz uma aproximação à *dramaturgia*, pois trata-se exatamente de um trabalho constante e rigoroso, dentro de uma metodologia, na qual a certeza é o erro – não por uma busca por erros ou equívocos, mas sim “no seu sentido etimológico mais forte: errar como derivar, perder-se, extraviar-se” (LEPECKI, 2016, p. 67). Acredito no trabalho que se constrói ao caminhar, a cada passo, seja ele um fracasso ou não, será um impulso de gesto artístico para seguir. Gonçalo afirma: “Como seria possível caminhar em direção ao Mistério? Em direção ao que não sei? (mas é exatamente a isso que se chama investigação – caminhar sobre um solo movediço, de olhos vendados)” (TAVARES, 2010a apud MOREIRA, 2017, p. 102).

Incertezas podem se tornar possibilidades. Ainda que exista um medo de fracassar, sabemos que tudo faz parte de um grande processo de fazer e continuar fazendo, da errância. No livro de Aline Dias, “O trabalho como fracasso”, ela falou sobre essa perspectiva mas também apresentou artistas que fizeram exatamente essa prática. Qual seria a perspectiva de um fracasso ou de um processo não concluído?

Cildo Meireles diz que a nebulosidade tem sido uma das premissas do seu trabalho. Nebulosidade no sentido de que o trabalho pressupõe um caminho cujo fim não sabemos. Ele compara o trabalho do artista com o do garimpeiro, que se define como alguém que vive de procurar o que não perdeu (DIAS, 2012, p. 26).

O entendimento de *trabalho* como algo que é um movimento, uma labor, uma tarefa árdua na qual se faz e se refaz se aproxima da ideia de pesquisa da qual estamos discutindo dentro da esfera criativa. Sabemos que existe um grande estigma por trás do trabalho do artista, seja ele qual for, associado a esse termo.

De acordo com Vieira (2021), uma variedade de abordagens dramáticas foi historicamente desenvolvida, mas entre essas abordagens, duas recentes se destacam por sua capacidade de ampliar o campo da dramaturgia. A primeira delas é a abordagem "aberta", como discutida por Marianne van Kerkhoven (1997). Essa perspectiva considera a dramaturgia como uma construção que se desenvolve ao longo do processo de trabalho e está intrinsecamente ligada às diversas relações estabelecidas entre os envolvidos, incluindo seres humanos e não humanos, texto/palavras, natureza, objetos, música e espaço. A segunda abordagem é a "processual", conforme proposta por André Lepecki (2016), que sugere que a jornada rumo ao desconhecido, ao erro e à exploração errante pode ser adotada como um método rigoroso no contexto da dramaturgia. Ou ainda, “Destacamos a abordagem da filosofia como pensamento-ação do corpo holístico, contrapondo o sentido tradicional e historicamente construído de puro exercício mental. Damos vazão assim, à tempestade corporal” (VIEIRA, 2007).

VIEIRA (2021) aborda a importância central do corpo na cena filosófica, destacando as contribuições de Merleau-Ponty (1962), que argumenta que o uso da mente está intrinsecamente ligado à nossa natureza corpórea, situada e física. Essa perspectiva enriqueceu significativamente o entendimento do ato de filosofar, ressaltando que o corpo desempenha um papel ativo na percepção e no pensamento. Max van Manen (1997b), em um contexto mais contemporâneo, amplia essa visão ao sugerir que o corpo não apenas percebe, mas também pensa, enquanto estabelece conexões intra e intersubjetivas. Esse pensamento filosófico centrado no corpo se manifesta por meio de “(sens)ações, emoções, estados, movimentos, gestos e nas conexões que ele estabelece consigo mesmo, com outros corpos e com o mundo ao seu redor” (VIEIRA, 2021, p. 43).

Dois perspectivas acerca da dramaturgia que contribuem para essa reflexão são apresentadas por Maurice Merleau-Ponty e o canadense Max van Manen:

(1) Dramaturgia como experiência vivida: Na fenomenologia, a fonte última de todo significado e valor é a experiência vivida dos seres humanos, o que cria interface com a experiência que nos passa, ou que nos toca, como discute Bondía (2002). Nas dramaturgias de nossas performances, o “mundo da vida” se constrói pela experiência vivida

cotidianamente pelos artistas performers. Incorporamos frequentemente à dramaturgia de nossos trabalhos aspectos da vida pessoal/ coletiva que são assumidos pela maioria das pessoas como banais, corriqueiros, triviais (VIEIRA, 2021, p. 45).

Conforme destacado por VIEIRA (2021) é crucial compreender que as experiências vividas não se encaixam em estruturas binárias; elas são intrincadas e fluem continuamente, apresentando nuances que dançam e se deslocam ao longo do espectro das vivências. Essa perspectiva fenomenológica ressalta que até mesmo as experiências cotidianas, muitas vezes consideradas comuns, podem adquirir uma qualidade extraordinária quando observadas com profundidade. A autora também enfatiza que a transformação de experiências em vivências significativas envolve a ressignificação por meio de várias linguagens, frequentemente recorrendo a expressões imagéticas, poéticas e vívidas, bem como a processos reflexivos que abrem caminho para insights inovadores. Um dos primeiros passos nesse processo é a prática da suspensão, que nos permite abrir a mente para novas possibilidades.

(2) Dramaturgia e bracketing/suspensão: Dermot Moran e Timothy Mooney (2002) afirmam que bracketing é uma atitude. Suspensão, epoché, requer mudança radical de ponto de vista. Uma variação da atitude “natural” cotidiana. A teoria prévia, dedução, julgamentos e/ou suposições antecipadas à experiência vivida são suspendidas para se absorver o que é dado na mesma. (apud VAN MANEN, 2017)

Nesse contexto, VIEIRA (2021) destaca que esse estado de suspensão ou aproximação-estranhamento nos convida a manter, mas colocar em parênteses, as inúmeras informações que nos chegam, muitas vezes repletas de interpretações preestabelecidas. O bracketing, como sugerido por Krenak (1999, apud VIEIRA, 2021), emerge como um aliado valioso nesse processo, incentivando a criação de narrativas autorais e a capacidade de restringir mitologias hegemônicas. O bracketing, portanto, desempenha um papel fundamental na facilitação da intuição profunda. “Um elemento que caracteriza a intuição e favorece a geração de insights é o estado de presença associado à ‘atenção aleatória’” (VAN MANEN, 2017 apud VIEIRA, 2021, p. 47). Apesar de parecer paradoxal, esse estado busca a complementariedade, reconhecendo que aquilo que poderia ser considerado erro, acaso ou

imprevisibilidade desempenha um papel essencial em abordagens filosófico-performativas na geração de insights.

Figura 21 - Francesca Woodman, Polka Dots no. 5, Providence, Rhode Island, 1976.



Fonte: WOODMAN, 2015.

Figura 22 - Vivian Maier, Self-Portrait, 1959.



Fonte: MAIER, 2021.

5 APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

5.1 Vivian Maier: cidade, espelhamento, sombras

Este capítulo propõe uma aproximação ao trabalho da fotógrafa Vivian Maier (1926-2009). Nesta pesquisa, me interesso particularmente pelos autorretratos da artista nova iorquina, com intuito de estabelecer diálogo com Francesca Woodman. As imagens produzidas por aquela envolvem, muitas vezes, espelhos ou sombras em meio a cidade de Nova York ou em espaços interiores em que a fotógrafa faz um jogo de aparecer e desaparecer. O estudo desse corpo autorretratado parte de um lugar diferente nas obras de Francesca Woodman. Isso devido à escala da cidade, que nos leva a outras possibilidades da representação de um sujeito em meio ao caos da metrópole de diferentes arquiteturas e corpos desconhecidos que se entrecruzam. Aqui percebemos que a escolha do espaço (ainda que ambas moravam em Nova York) é uma escolha artística e vital. Vivian Maier principalmente no ambiente urbano, enquanto Francesca Woodman, nos ambientes íntimos.

Vivian Dorothy Maier, como descrito por Maloof em seu estudo de 2013, nasceu na cidade de Nova York em 1º de fevereiro de 1926 e permaneceu em relativo anonimato até sua morte na década de 1990. Sua notoriedade global como a "babá fotógrafa" só surgiu após seu falecimento. De acordo com as observações de Fraia (2014), sua produção fotográfica foi relacionada à obra de outros fotógrafos notáveis, como Diane Arbus, Walker Evans, Garry Winogrand e Robert Frank. O reconhecimento de sua contribuição artística teve início quando John Maloof, um historiador e corretor de imóveis, adquiriu os negativos de Maier em um leilão realizado em Chicago, nos Estados Unidos, no ano de 2007. Posteriormente, durante uma entrevista concedida a Fraia, Maloof compartilhou a seguinte perspectiva (COSTA e DRIGO, 2017):

À época, Maloof tinha um conhecimento limitado sobre fotografia, porém, ao examinar mais de perto o vasto acervo que adquirira, ficou profundamente impressionado. Diante dele se desvelava um abrangente panorama social das décadas de 1950 e 1960 em Nova York e Chicago. As fotografias eram marcadas por um olhar empático voltado para crianças, mulheres, vida simples, a experiência dos afro-americanos na cidade, cenas de embriaguez, figuras errantes, assim como a imagem austera de damas nobres envergando trajes pomposos, uma freira nas sombras, um homem caído e uma profusão de autorretratos (FRAIA, 2014).

Por meio de sua pesquisa, Maloof revelou que, mesmo sem ter frequentado instituições de ensino formal em fotografia, Maier conseguiu criar uma impressionante coleção de mais de 100 mil imagens, abrangendo o período de 1950 a 1990 e capturadas em várias nações, com foco primordial nos Estados Unidos. A disseminação dessas imagens na internet despertou considerável interesse global em sua vida e obra, o que instigou Maloof a aprofundar sua exploração. Embora tenha nascido nos Estados Unidos, foi na França que Maier passou a maior parte de sua juventude. Maier retornou aos Estados Unidos em 1951, onde trabalhou como babá e cuidadora pelo resto de sua vida. No entanto, durante seu tempo livre, Maier começou a se aventurar no mundo da fotografia. Ao longo de cinco décadas, ela consistentemente tirou fotos, resultando em mais de 100.000 negativos, a maioria deles capturados em Chicago e na cidade de Nova York. Vivian também se dedicou apaixonadamente a documentar o mundo ao seu redor por meio de filmes caseiros, gravações e coleções, criando uma das janelas mais fascinantes para a vida americana na segunda metade do século XX⁹.

Um fato interessante que revela algo sobre a artista é que Vivian carregava sua vida consigo, mantendo todos os objetos cuidadosamente organizados em caixas dentro de seus aposentos. Ela acumulava uma quantidade significativa de caixas, todas repletas de jornais e uma variedade de itens colecionados de maneira incessante. Qualquer pequeno objeto que cruzasse seu caminho durante sua jornada era meticulosamente preservado. Isso incluía desde cheques de imposto de renda não resgatados, cupons, notas fiscais, folhetos, passes de ônibus e trem, até mesmo chapéus, sapatos, bolsas e casacos. Além disso, Vivian mantinha um vasto arquivo de suas próprias fotografias, compreendendo centenas de milhares delas, junto com rolos de filme não revelados, todos armazenados nos sótãos das residências onde ela morava e trabalhava, mantidos sob chave em armários. Curiosamente, suas fotografias, que jamais foram compartilhadas com ninguém, eram reveladas em seu banheiro, adaptado para servir como uma câmara escura, como detalhado por Fraia (2014).

⁹ Retirado do site Vivian Maier. Fonte: MAIER, 2021.

O livro organizado por Maloof, "Vivian Maier: uma fotógrafa de rua" (2014), reúne imagens produzidas nos anos 1950 em Chicago e Nova York, transmitindo uma sensação catártica, espontânea e sensível que revelam aspectos da sua personalidade e identidade. Maier também criou inúmeros autorretratos ao longo de sua vida, tanto em cenários internos quanto externos, permitindo assim uma perspectiva da autobiografia que ela construiu por meio de suas imagens (COSTA e DRIGO, 2017).

Costa e Drigo (2017) explicam que sua produção artística pode ser analisada a partir de diversas perspectivas, incluindo a abordagem autobiográfica previamente mencionada. Também é possível considerá-la à luz dos conceitos fotográficos descritos por Barthes (1984) ao discutir o espectro e a ideia de Philippe Dubois de autorretratos diante do espelho como a "a dissolução total do sujeito pelo e no ato fotográfico. Imagem-ato" (apud DUBOIS, 1994, p. 19). Essas abordagens convergem devido ao uso do próprio corpo como meio para criar narrativas, seja sobre si mesmo ou sobre diversos sujeitos. As autoras compreendem que as complexidades e superfícies urbanas oferecem várias oportunidades para reflexão e sombras, ao mesmo tempo em que conferem uma sensação de invisibilidade ao sujeito entre essa multiplicidade de imagens, destacando assim a importância de encontrar-se ou identificar-se dentro desse vasto conjunto de desconhecidos.

No artigo "Caça aos espelhos: o potencial de significados que emerge em autorretratos de Vivian Maier", COSTA e DRIGO (2017) mostram que no que diz respeito à construção da identidade por meio da fotografia, as contribuições de Barthes (1984) são esclarecedoras. Ela explora o gênero fotográfico do retrato em várias dimensões, pois os retratos transformam o indivíduo em um objeto, às vezes até mesmo um objeto museológico. Barthes (1984) identifica a convergência de quatro elementos imaginários nesses retratos, o que cria uma intrincada matriz de influências: "Esses quatro imaginários se cruzam, colidem e se distorcem. Diante da lente, sou simultaneamente: quem eu acredito ser, quem eu gostaria que me vissem como, quem o fotógrafo acredita que eu seja e quem ele utiliza para exibir sua habilidade" (BARTHES, 1984).

No que diz respeito à prática da fotografia, Flusser (2011, p. 56) destaca que ela representa um gesto de caça, no qual o fotógrafo e seu equipamento se amalgamam para formar uma unidade funcional indivisível. O objetivo central desse gesto unificado é a criação de fotografias, ou seja, superfícies onde cenas são simbolicamente manifestadas. Portanto, observar as ações de um fotógrafo é, de certa forma, análogo a observar o movimento de um caçador. Esse gesto remete ao ancestral caçador paleolítico que perseguia sua presa nas vastas extensões das planícies da tundra. Contudo, difere na medida em que o fotógrafo não se desloca em espaços abertos, mas sim dentro da densa floresta da cultura. O gesto do fotógrafo é moldado por essa floresta cultural artificial, e qualquer investigação da fenomenologia associada a esse gesto deve considerar os obstáculos e desafios que ele enfrenta ao tentar reconstruir as condições que o envolvem (FLUSSER, 2011, p. 49). O filósofo explica: "E cada fotógrafo é obscurecido de maneira única. Os caminhos tortuosos do fotógrafo buscam driblar as intenções ocultas nos objetos. Ao fotografar, ele avança contra as intenções de sua cultura" (FLUSSER, 2011, p. 50).

Figura 23 - Vivian Maier, Self-Portrait, 1954.



Fonte: MAIER, 2021.

Figura 24 - Vivian Maier, Self-Portrait, 1955.



Fonte: MAIER, 2021.

5.2 Helena Almeida: espaço pictórico e a fotoperformance

Outra artista central na construção realizada nesta pesquisa é Helena Almeida (1934-2018), uma artista portuguesa que trata sobre o espaço pictórico e de seu ateliê — locais onde seu próprio corpo torna-se o objeto de investigação. ROSADO (2005) discorre sobre a artista: “Falar da singularidade do processo criativo desta artista faz-nos colocar questões acerca da própria natureza do olhar: trata-se de desenho, de pintura por via de um outro suporte? Aquilo que nos é dado a olhar, numa primeira instância, é a imagem de um processo criativo” (ROSADO, 2005, p. 211). A dinâmica desse procedimento gera, em diversos níveis, uma continuidade que se materializa por meio de movimentos e conexões estabelecidas pela artista enquanto realiza seu trabalho de pintura e desenho. Nesse contexto, podemos afirmar que Helena Almeida optou pela utilização da fotografia e, algumas vezes, do vídeo como ferramentas para explorar o domínio da pintura e do desenho. Ela transforma sua obra em um campo de exploração que segue as trilhas deixadas pela pintura (ROSADO, 2005).

Silvia Rosado explica que o cerne do processo criativo de Helena Almeida não reside na criação de uma imagem finalizada, mas sim na maneira como a artista estabelece sua ligação com o espaço pictórico, a pintura e o desenho. Nas próprias palavras da artista, o que importa em seu trabalho é: “(...) não são impressões ou marcas de ‘artista’, mas sim a representação da renúncia a essa espécie de registros” (ROSADO, 2005, p. 212). O objeto que está sendo observado é aquele de uma imagem que eliminou a noção de espaço pictórico e espaço desenhado, tornando-se a representação por excelência, o local onde a pintura persiste e onde podemos contemplar a evidência dessas ausências.

Só através da imagem, Helena Almeida nos pode dar a pintura na sua inacessibilidade: a imagem é o que acolhe a inacessibilidade da pintura, ela é a sua mudez. Ao olharmos o seu trabalho, o que vemos é o lugar que abriga o pensamento: uma cabeça de olhos fechados, para sermos mais precisos, um pensamento que fecha os olhos com os braços abertos. Encontramos na sua pesquisa um pensamento que subtrai o sujeito, que o suspende, para nos

permitir olhar o que acontece quando o que está representado não é um autorretrato de Helena Almeida mas um outro sem eu, sem identidade. Um corpo sem identidade. (ROSADO, 2005, p. 212)

Em uma entrevista concedida por Helena Almeida, a artista visual menciona o termo "passagem". Nesse contexto, identificamos a aspiração de Helena Almeida em transcender as fronteiras do corpo. Nessa fronteira, seu corpo nos é apresentado como uma espécie de vestígio ou remanescente, um corpo desprovido de sua própria identidade, submerso na escuridão. Durante a entrevista, a artista expressa:

(...) a passagem, mas também é ultrapassar os limites do corpo. Olhamos para o corpo, e o corpo termina de repente nos pés, nas mãos. Acaba ali. Não há mais nada à frente, parece uma escarpa de um rochedo sobre o mar. De repente termina. Porque é que eu acabo ali e começo aqui, porque estou cingida a esta forma, porque é que tenho esta solidão e a solidão dos outros? (...) Tenho muitas vezes a vontade de me transformar noutra coisa. Quando faço isso em pintura, a tela sou eu e ela é que me permite ultrapassar esse limite do corpo, de trabalhar a minha solidão feliz (ROSADO, 2005, p. 212).

Na série *Pintura Habitada* (1975), Helena Almeida não busca um objetivo do retrato em si mas percebe-se que ela dialoga com a discussão desta pesquisa no momento em que a artista coloca seu próprio corpo como obra e propõe uma reflexão sobre um espaço pictórico, do cavalete de pintura e do próprio enquadramento da fotografia, que ela intervém posteriormente. Para Silvia Rosado (2005), o exterior de seu corpo é concebido como um limite, no qual todos os sentidos permanecem suspensos e indiferentes à mortalidade. Observamos um perfil que segura uma eternidade plana e infinita com as mãos: uma mancha negra que obstrui qualquer possibilidade de visão. Essa mancha funciona como um plano que bloqueia nossa visão, mas simultaneamente age como uma tela que contém o infinito, nunca o deixando escapar. As margens e extremidades deste corpo, que buscam transcender a existência terrena, estão ancoradas na verticalidade de uma forma: o local sanguinolento onde o corpo de Helena Almeida vagueia, mesmo que não o vejamos deambular. É o olhar que se abre e se divide – "pinto a pintura, desenho o desenho" – enquanto ela apresenta seu trabalho de pintura e desenho em suporte fotográfico. É dessa forma que Helena Almeida consegue

expandir sua superfície e exibi-la enquanto se contempla a si mesma.

De acordo com ROSADO (2005), o uso do suporte fotográfico possibilita uma expansão física do ser de Helena Almeida, ao mesmo tempo em que apaga seu corpo biológico/fisiológico, deixando apenas um contorno, uma reminiscência de seu rosto, uma vestígio desse corpo biológico/fisiológico. Nesse processo, há uma interface no limite entre essas duas dimensões - a pintura em suporte fotográfico e a autorrepresentação, que não se caracteriza como um autorretrato propriamente dito. Essa abordagem visa explorar um espaço de pintura e desenho que se manifesta na imagem. A imagem se situa nessa interface, na fronteira entre um corpo de pintura e o espaço intangível que abrange a materialidade e a imaterialidade da matéria que pode surgir no ato de pintar. Dessa forma, ela se torna o meio que possibilita a existência da pintura em sua inacessibilidade verbal, acolhendo o corpo em constante transformação da artista.

Durante a década de 70, a artista deixou para trás as abordagens mais convencionais da representação artística e voltou-se para práticas diversas, todas centradas em seu próprio corpo como ponto de partida. A presença da artista e o seu corpo, incluindo suas formas, posturas e interação com o ambiente circundante, permanecem como elementos centrais em sua obra até os dias atuais. Comumente vestida com um amplo vestido preto ou um jaleco de trabalho branco, a imagem e o corpo da artista não são apresentados como autorretratos tradicionais, mas sim como a própria substância fundamental de suas criações. Isso se traduz em uma repetição constante de sua própria identidade, sem a utilização de personagens ou artifícios. Nesse período, as obras de artistas mulheres frequentemente abordavam temas relacionados à esfera doméstica, ao espaço privado e ao corpo feminino, como parte de um diálogo com questões feministas. Helena Almeida, nesse contexto, produziu uma série de imagens intitulada "A casa" (1979), em uma das quais ela aparece com a boca aberta, selada com um tom de azul, simbolizando a importância de ter voz. (ROSADO, 2005)

Helena Almeida, ao longo de sua trajetória artística, adota uma abordagem transdisciplinar que engloba a pintura, o desenho, a fotografia, a performance, o vídeo e a escultura, tudo isso consolidado por meio da auto-representação. Para ela, o corpo não apenas

representa o local onde todos os limites da existência humana se confrontam, mas também serve como um limite para as diversas disciplinas artísticas. A série intitulada "Sente-me, Ouve-me, Vê-me", produzida entre 1978 e 1979, aborda as temáticas da invisibilidade e da falta de voz. Os títulos sugestivos dessa série entram em contradição com as imagens apresentadas. A performance da artista nas fotografias da série "Sente-me" exploram a ideia da impossibilidade de sentir o outro. Enquanto isso, nas fotografias "Ouve-me," a artista expressa a impossibilidade de proferir palavras, representada pelos lábios selados. "Vê-me" assume a forma de uma peça sonora, onde se pode ouvir o som de um desenho sendo feito com grafite sobre papel.

Figura 25 - Helena Almeida, *Ouve-me*, 1979.



Fonte: GOOGLE ARTS AND CULTURE HELENA ALMEIDA, 2023.

Figura 26 - Helena Almeida, A casa, 1979.



Fonte: GOOGLE ARTS AND CULTURE HELENA ALMEIDA, 2023.

Figura 27 - Helena Almeida, Pintura habitada, 1977.



Fonte: GOOGLE ARTS AND CULTURE HELENA ALMEIDA, 2023.

5.3 Ana Mendieta: corpo, identidade, latinidade

Ana Mendieta (1948-1985), ao longo de suas obras, explora temas relacionados à sua conexão com o ambiente físico e a natureza, bem como reflexões sobre o conceito de pertencimento, mesclando influências culturais e tradições vivenciadas tanto em Cuba quanto nos Estados Unidos. Utilizando uma variedade de expressões artísticas contemporâneas, como performances, arte corporal e vídeos, a artista emprega seu próprio corpo como meio de expressão para abordar questões profundas relacionadas ao feminismo e à representação do corpo feminino. Portanto, à luz das suas experiências e dos temas centrais em sua obra, é possível estabelecer conexões entre esses temas e explorar conceitos de território, identidade, corporeidade e cultura.

Apesar de residir nos Estados Unidos durante grande parte de sua vida adulta e ter estabelecido sua identidade artística lá, Ana Mendieta nasceu em Havana, Cuba, em 1948. Sua jornada artística foi profundamente influenciada por sua experiência de deslocamento e exílio, ocorrida em 1961, quando ela e sua irmã foram enviadas para os Estados Unidos como parte de um programa de refugiados financiado pelo governo dos EUA¹⁰. Essa experiência de transição e a confrontação com as diferenças culturais desempenharam um papel fundamental na formação de sua identidade artística.

Como artista latino-americana, muitas de suas obras apresentam referências e elementos de diversas culturas e civilizações pré-colombianas, como se ela buscasse, por meio de sua arte, estabelecer conexões e resgatar essas culturas. Além disso, suas obras destacam questões relacionadas ao feminismo e à violência contra as mulheres. Através de performances impactantes, Ana Mendieta denunciou os abusos sofridos pelas mulheres na sociedade da época, questões que infelizmente continuam a ser relevantes na sociedade

¹⁰ A Operação Pedro Pan, ou Operação Peter Pan, foi um êxodo clandestino em massa de mais de 14.000 menores cubanos não acompanhados de 6 a 18 anos para os Estados Unidos durante um período de dois anos, entre 1960 e 1962. Foram enviados por pais alarmados que ouviram rumores de que Fidel Castro e o partido comunista estavam a planejar pôr fim aos direitos parentais e colocar menores em centros de doutrinação comunista, um rumor não substanciado vulgarmente referido como o embuste da Patria Potestad.

contemporânea. Portanto, seus registros e obras possuem um caráter atemporal e permanecem igualmente impactantes e relevantes nos dias de hoje.

Foi a partir dessas barreiras e de experiências complexas, marcadas pelo sentimento de deslocamento, que Ana Mendieta iniciou sua relação com a arte, vendo-a como uma maneira de se conectar verdadeiramente com um lugar por meio de seu próprio corpo. Em uma entrevista publicada originalmente no livro "Performance artists talking in the eighties" (2000) de Linda Montano, traduzida e republicada no "Guia da 27ª Bienal de São Paulo" (2006), a artista compartilha os sentimentos gerados por essa mudança:

“Vim de Cuba para os Estados Unidos aos 12 anos de idade. Minha irmã e eu estávamos sozinhas, não falávamos inglês e nos colocaram num orfanato católico dirigido por freiras, em Iowa. Foi uma experiência arrasadora, pois me senti distante de tudo e absolutamente deslocada. Foi um choque cultural. Assim, a tentativa de encontrar um lugar na terra e de definir-me surgiu daquela experiência de descobrir diferenças. 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, 2006, p.26).

Em algumas de suas obras, Ana Mendieta também questiona os efeitos da chamada "indústria da estética" e os padrões de beleza que são impostos às mulheres. Ela produziu uma série de fotografias que exploram várias formas de interferências estéticas, que vão desde mudanças simples, como alterações em seu penteado, até transformações mais complexas, que muitas vezes distorcem suas características físicas e a aparência de seu corpo. Novamente, o corpo emerge como o elemento central de sua obra. Para alcançar esses resultados, a artista empregou materiais comuns, como evidenciado na série de fotografias intitulada "Cosmetic Facial Variations", na qual ela propõe uma transformação facial cosmética usando sabão, perucas e fazendo diferentes expressões faciais para modificar sua aparência natural. Com o exagero das expressões e as drásticas alterações faciais criadas pela artista, a série parece abordar o constante descontentamento das mulheres em relação à própria aparência, frequentemente alimentado pelos padrões de beleza impostos pela sociedade, que muitas vezes levam as mulheres a recorrer a intervenções em seus corpos,

como as cirurgias plásticas. Na série de fotografias intitulada "Glass on Body Imprints", também realizada no mesmo período, a artista utiliza placas de vidro transparente para distorcer seu corpo e rosto. Essa abordagem representa um ato de rebeldia que desafia a ideia convencional de um corpo feminino extremamente delicado e erótico. (BONILHA e SILVA, 2018)

De acordo com MORTIMER (2015), à medida que a fotografia evoluía em direção ao espaço, adquirindo uma forma escultórica, o espaço em si ou sua manipulação na escultura também avançavam em direção à fotografia. Isso gradualmente tornava os limites entre campos que originalmente eram distintos cada vez mais difusos. O trabalho de Mendieta é justamente um dos que exemplifica de forma mais clara esse processo de fusão entre a fotografia, corpo e espaço. Ela utilizava seu próprio corpo para deixar marcas na paisagem natural, criando impressões de suas formas na terra e construindo esculturas temporárias que perduravam apenas por meio da representação fotográfica. Dessa forma, assim como a fotografia é um vestígio da presença do corpo diante da câmera, a marca fotografada na paisagem, como uma escultura efêmera de um espaço transitório, também é um vestígio do corpo de Mendieta. Esse processo cria uma vertigem de referências, uma *mise en abyme* dos indicadores da representação. É como se a lógica intrínseca à fotografia, conforme sugerido por Rosalind Krauss em seu artigo "O Campo Imaginário" de Marcel Duchamp, no qual ela explora a centralidade da noção de Índice, tanto no trabalho de Duchamp quanto num importante corpus de obras da arte moderna e contemporânea, como se essa presença do índice, do princípio indicial das marcas e restos de presença e contato, contaminassem as práticas artísticas desde a modernidade MORTIMER (2015).

Mendieta incorpora índices de sua presença em diversas de suas obras, como evidenciado nas marcas em curva de cor vermelha, resultantes do movimento de seus braços traçando arcos descendentes nas paredes, ou na performance envolvendo uma galinha, na qual a artista cobre seu próprio corpo com o sangue do animal sacrificado. Utilizando esse material em seu corpo, Mendieta posteriormente inscreve suas formas em outras superfícies, como tecidos. Essa prática evoca trabalhos semelhantes aos de Yves Klein, nos quais o corpo orienta

sua relação com a superfície por meio de uma lógica de impressão que também tem afinidades com o processo fotográfico (MORTIMER, 2015).

Como aponta BONILHA e SILVA (2018), a arte de Ana Mendieta é profundamente entrelaçada com sua trajetória de vida, suas descobertas e experiências culturais. Após considerar sua origem e explorar alguns dos componentes que moldaram sua identidade, torna-se evidente em suas obras a estreita relação com a natureza, o corpo feminino e a espiritualidade. Sua vida foi marcada por uma separação precoce de suas raízes e pela absorção de elementos de duas culturas profundamente contrastantes, tanto em termos de manifestações culturais e religiosas quanto de idioma. Ana Mendieta foi capaz de fundamentar sua arte criando um paralelo entre esses dois "universos", incluindo a dicotomia entre vida e morte, que está presente em muitas de suas obras. Os temas abordados pela artista frequentemente incorporam elementos das culturas afro-caribenhas e norte-americanas, com as quais ela teve contato desde a infância.

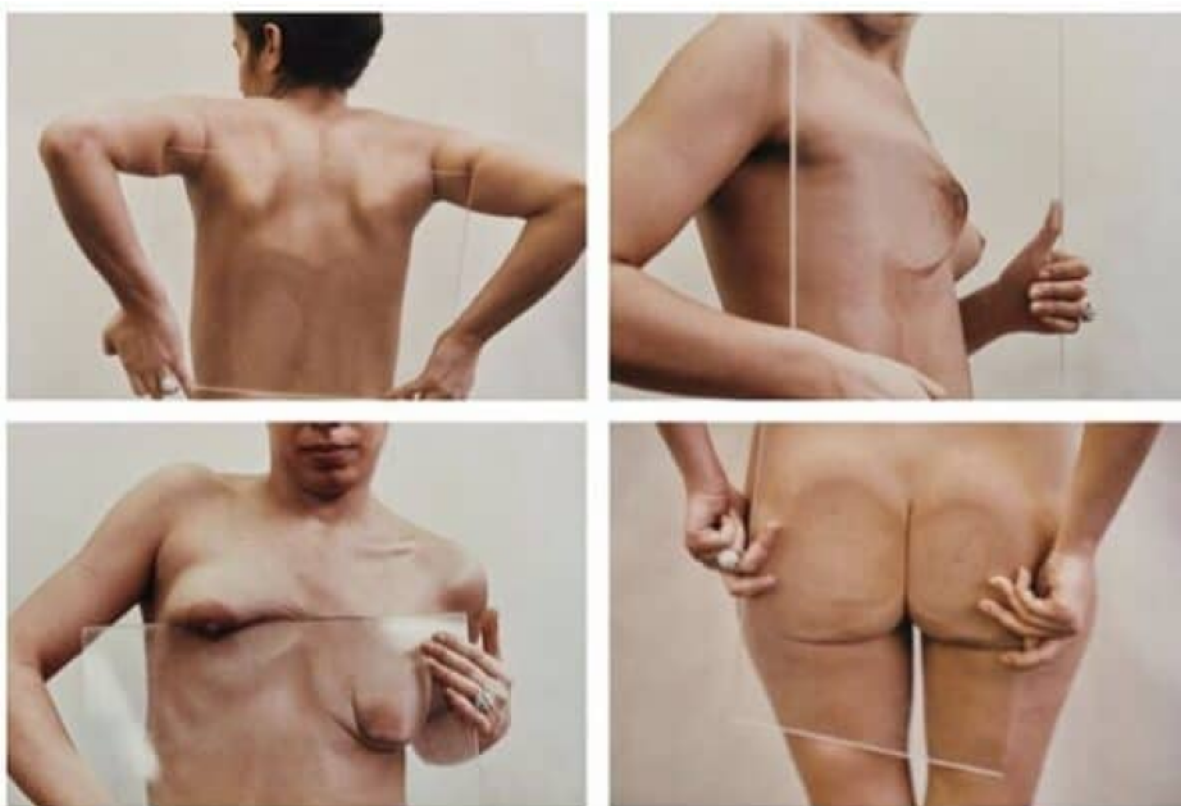
Além disso, em suas obras, o conceito de território desempenha um papel fundamental, e o local onde suas performances e fotografias são realizados é parte essencial das obras em si. Assim, ao estabelecer conexões com diferentes países e culturas, suas obras também se desdobram em diferentes contextos culturais. No que diz respeito ao corpo feminino, que está presente em todas as suas obras mencionadas neste artigo, Ana Mendieta estabelece uma conexão entre o corpo, a natureza e o espaço, onde o corpo adquire uma importância significativa quando em contato com a natureza e o espaço circundantes. Para a artista, conectar o corpo a um determinado espaço é como restabelecer sua própria ligação com a terra, elemento que é, assim, associado, ligado, à própria noção de existência. própria ligação com a terra, um elemento que pode ser associado à noção de existência (BONILHA e SILVA, 2018).

Figura 28 - Ana Mendieta, *Untitled (Cosmetic Facial Variations)*, 1972.



Fonte: ART BASEL ANA MENDIETA, 2023.

Figura 29 - Ana Mendieta, *Untitled (Glass on Body Imprints)*, 1972.



Fonte: ART BASEL ANA MENDIETA, 2023.

Figura 30 - Ana Mendieta, *Body Tracks (Rastros Corporales)* 1982.



Fonte: TATE UK, 2023.

5.4 Trisha Brown: movimento, desenho, imagem

A abordagem de dança-desenho-imagem de Trisha Brown (1936-2017) revela-se como um exemplo expressivo da forma em que a prática artística pode interferir na ordem estabelecida e na própria natureza dos atos. Brown utilizava seu corpo de maneiras não convencionais, criando linhas, fragmentos e curvas ao se sentar, agachar, estender, empurrar e girar sobre a superfície do papel. Sua "dança deitada" deixava marcas, manchas e sujeiras, transformando o papel em um registro de sua presença. Essas marcas e rastros propositais da presença e do percurso do corpo remetem mais uma vez à análise das presenças do índice antes mencionadas, analisadas por Rosalind Krauss a partir da análise de algumas obras de Duchamp. E essa dança, com seu ritmo próprio, nos faz refletir sobre como todo o projeto artístico de Brown busca interferir na ordem estabelecida e na natureza dos atos, seja ao caminhar verticalmente em uma parede, seja ao criar uma coreografia horizontal. A dança-desenho horizontal de "Its a draw" - como bem analisado por André Lepecki - não busca produzir uma obra finalizada, ao contrário, seu objetivo é desafiar a ideia tradicional de um produto artístico acabado. Brown utiliza a dança como uma forma de investigação e expressão, desafiando as convenções estéticas e explorando o potencial do movimento do corpo no espaço. Sua prática artística rompe com as expectativas e nos convida a questionar as fronteiras entre dança e desenho, entre corpo e papel: “Meu trabalho é sobre mudança - de direção, forma, velocidade, humor, estado, de um estado físico para outro, há mudanças instantâneas e totais. Isso é de execução tumultuosa, mas se o impulso for adequado, torna-se simples.” (MESQUITA, 2020, p.10)

A valorização da vida cotidiana desempenhou um papel central nos anos 1960, celebrando o comum através da integração de palavras, ações e objetos do dia a dia nas artes, incluindo a dança, com o intuito de explorar as facetas usuais, cotidianas e por vezes imperceptíveis da existência. Nesse contexto, o conhecimento corporal não se baseava mais em movimentos pré-definidos, mas sim na espontaneidade, intuição e na apreciação das imperfeições das ações, enfatizando também o trabalho coletivo. Além disso, o corpo passou

a ser encarado como um espaço de liberdade, um conceito intrinsecamente ligado à ideia de democracia, que também estava em destaque nos anos 1960, com debates e manifestações nas ruas, onde o corpo se tornou um veículo de expressão fundamental. Como afirma a artista: "Todos esses elementos nos ajudam a caminhar e a nos movimentar sobre o território. Assim, nos tornamos democraticamente, dançarinos" (MESQUITA, 2020, p.19).

Segundo Mesquita (2019), a concepção de um corpo democrático, conforme enfatizado por Brown em seu depoimento, emerge da exploração de movimentos não convencionais, resultando em uma abordagem singular da corporeidade. A coreógrafa é hábil em executar movimentos complexos que, à primeira vista, podem parecer pouco ortodoxos aos padrões tradicionais. As performances de Trisha Brown suscitam reflexões cruciais sobre a interseção entre o corpo e a arquitetura, apontando para a capacidade dos movimentos corporais em moldar um novo espaço social. Mark Franko observa como esses movimentos do corpo possibilitam a criação de uma dinâmica espacial única, onde a dança se torna um meio de produção e transformação do espaço social.

O movimento no espaço deixa o rastro do lugar que teria tornado o movimento possível, arquitetonicamente inevitável. Em outras palavras, a dança é a arquitetura reversa, derrubando o que não está lá. Esta é sua monumentalidade. O fantasma arquitetônico da dança é impermanente mas não é instável, sendo apagado, mas não como um "absurdo" o movimento evoca e molda uma resposta social viva como um espaço físico. A dança, em outras palavras, cria o espaço social (MESQUITA, 2020, p.31).

Como aponta Mesquita no livro *Coreografar a Vida* (2020), Michael de Certeau (1925-1986) explora a capacidade de um sujeito comum de reconfigurar o cotidiano, escapando da vigilância totalizante e reinventando lugares sem uma base fixa para suas "maneiras de fazer". Essas táticas, flexíveis e adaptáveis aos eventos e imposições, coexistem com a ação de Brown, que, ao desafiar as leis da verticalidade e incorporar elementos da dança, busca compreender o "movimento puro" como uma linguagem abstrata. De Certeau sugere que, enquanto os pedestres taticamente retomam os espaços do cotidiano, a visão elevada da cidade como uma totalidade permite um olhar estratégico que domina o mapa

urbano, gerenciando relações com elementos externos. Esses gestos de Brown e suas explorações refletem a capacidade de reinventar e ressignificar o espaço e o corpo como formas de expressão e desafio à ordem estabelecida. Nas palavras de Mesquita: "é a presença do corpo que importa - um minimalismo estratégico que evidencia os aspectos mais naturais sem qualquer pretensão" (2020, p .59).

André Mesquita explica por uma perspectiva na qual os gestos de Brown "flutuavam em um lugar específico da cidade, os movimentos criavam desenhos do espaço trazendo o seu resultado abstrato e serial para casualidade do urbano", se aproximando da ótica de Mark Franko sobre a dança construir uma "arquitetura reversa" e responder socialmente ao ambiente em que ela se encontra. Para o autor, suas repetições uma após a outra, "também produzem suas diferenças e variações sensíveis quando os gestos se justapõem." (MESQUITA, 2020, p. 60).

Trisha Brown incorporou a visão de Sol LeWitt de que as ideias podem se tornar obras de arte ao desenvolver uma cadeia de relações que dão forma a conceitos abstratos. Seus diagramas, indo além dos mapas geográficos fixos, representam dinamismo, fluxos e complexas estruturas por meio de elementos textuais e gráficos. Assim como a dança, esses diagramas estão sempre em evolução, funcionando como máquinas de pensamento que permitem a transmissão de conhecimento. Eles não produzem figuras definitivas, mas provocam atos analisados e transmitidos por estados, contribuindo para o desenvolvimento de graus e qualidades de energia. Além disso, Trisha Brown utilizou diagramas como ferramentas conceituais para suas coreografias e explorou um estilo de desenho semelhante aos experimentos diagramáticos de coreógrafos e artistas visuais de sua época, resultando em métodos não convencionais de "partitura". De acordo com Ana Halprin¹¹, as partituras têm diversos propósitos, é um processo que integra crescimento pessoal e expressão artística, podem se tornar formas de eternalizar sentimentos atitudes e bloqueios ocultos. Ela também afirma que podem gerar criatividade, ou ainda produzirem um novo tipo de realidade e instruções para movimentos executados em conjunto num sistema de acumulação. Os efeitos

¹¹ Trecho destacado por MESQUITA (2020, p.87-88) de Anna Halprin, "Scores" (1969). In André Lepecki (ed.), *Dance (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: MIT Press, p. 211, 2012.

podem ser discursivos. Diagramas são imagens fluidas e em movimento constante (MESQUITA, 2020, p. 88).

No livro "Moving without a body" (2013), a pesquisadora Stamatia Poratanova coloca a seguinte distinção entre coreografia e performance: "Coreografia como possibilidade de compor de forma abstrata ou de dar forma a padrões de movimento no pensamento" (apud MESQUITA, 2020, p. 109). Assim, o processo de pensamento envolvido na coreografia se distingue da realização física da dança por meio de um ou mais corpos. Enquanto um corpo é responsável pela execução dos movimentos, a mente se dedica à criação e concepção da coreografia. Mas, "se a coreografia é, de modo geral, pensar/desenhar/ordenar a dança em um espaço, o que acontece quando, instintivamente, se cria uma dança sem coreografia?" (MESQUITA, 2020, p. 109).

Em "Accumulation with Talking plus Water Motor" há dois vocabulários opostos e incluiu o ato de fala dentro da dança contemporânea segundo André Mesquita, incluindo eventos de sua vida que também constituem experiências pessoais de perda e trauma. O curador Hendel Teicher recorda: "repetição e improvisação tornaram-se a estratégias para Brown explorar as características emocionais da dimensão temporal. É no espaço entre a dança como energia e o corpo como ferramenta do imprevisível que encontramos Brown trabalhando mais confortavelmente" (MESQUITA, 2020, p. 111).

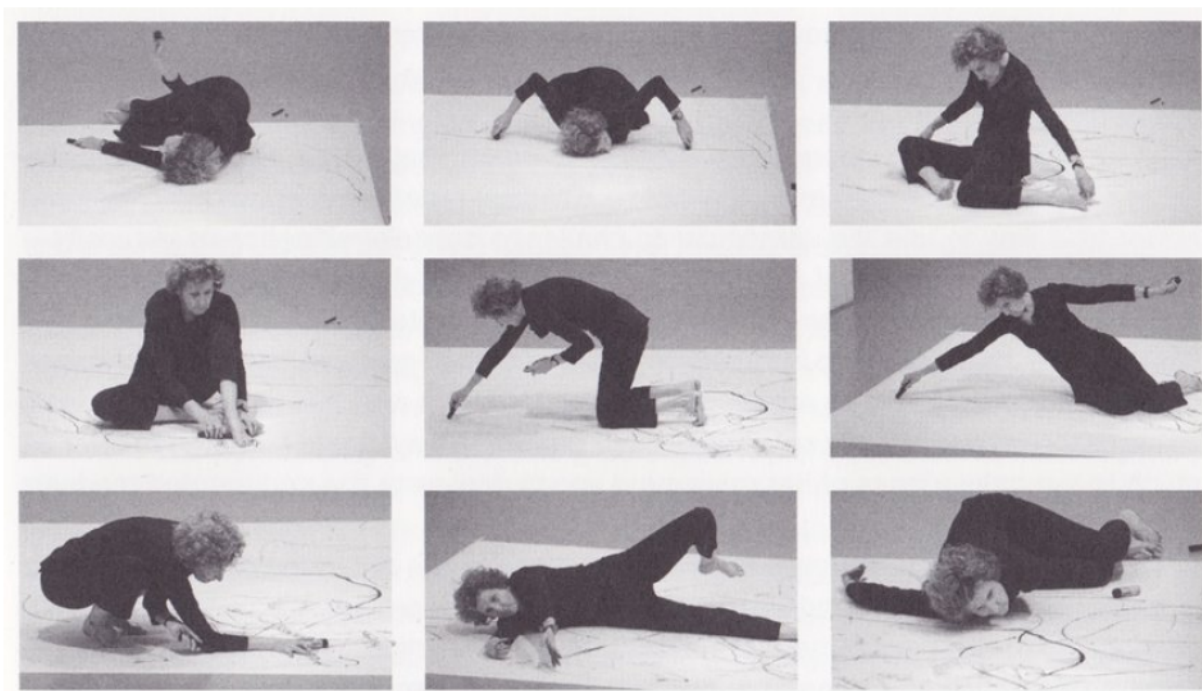
Se em "Water Motor" Brown cria um estado que envolve alternâncias entre visibilidade e invisibilidade, a fase proscênio¹² de Brown leva essa construção a um nível mais profundo em termos de como a visibilidade demanda atenção daqueles que observam e acompanham essas ações. Esses estados, como descrito por François Hartog, resultam em "evidências." De acordo com Hartog, a evidência guia a "manifestação do que é invisível no

¹² "Proscênio" (português europeu) ou Proscênio (português brasileiro) (do grego antigo πρό, transl. pró, e σκηνή, transl. skene, 'palco': 'à frente do palco', através do latim proscenium) é a parte do palco situada à frente do cenário, junto à ribalta, avançando desde a boca de cena até à plateia ou até ao fosso da orquestra, quando houver. Em outras palavras, trata-se de um prolongamento do palco que se projecta, no mesmo nível deste, até a plateia (ou até o fosso da orquestra) (CAMPOS, Geir. Glossário de termos técnicos do espetáculo. Niterói: EDUFF, 1989). O proscênio, juntamente com os bastidores e a bambolina mestra, compõe a boca de cena, isto é, a parte do palco situada junto à orquestra e cuja função é emoldurar o âmbito cénico (TEIXEIRA, Ubiratan. Dicionário de Teatro. "Bambolinas". São Luís: Instituto Geia, 2005, p. 47).

invisível." Ela se manifesta através de sinais, fragmentos, imagens, provas, cenas e testemunhos que se deslocam através da história. A evidência é uma forma de representação e uma maneira de perceber o que está diante de nós, solicitando que tomemos uma posição a respeito (MESQUITA, 2020).

No desejo de Trisha Brown de traçar linhas com seus pés, emergiram formas livres no papel, revelando uma disciplina em compor uma imagem ao explorar partes e movimentos variados de seu corpo. O ato de desenhar, para Brown, transcendia o mero exercício visual; era um registro íntimo e pessoal de sua experiência. Esse processo encarnava uma condição dual de movimento, onde a dança e a representação visual entrelaçavam-se em uma unidade fluida. Cada linha, fragmento e curva resultantes da dança de Brown, executada enquanto sentava, agachava, estendia, empurrava e girava seu corpo sobre a superfície do papel, não se conformava a um sistema fechado de coreografia, mas simbolizava ideias em constante evolução, permitindo imperfeições. Sua "dança deitada" impregnava o papel com manchas e marcas, evidenciando como todo o seu projeto artístico tinha como propósito perturbar a ordem e a natureza dos atos, seja ao caminhar verticalmente em uma parede ou ao criar coreografias horizontais. A dança-desenho de "It's a draw," como analisado por André Lepecki, não almejava produzir uma obra acabada, mas sim encapsular o próprio movimento da vida. Cada gesto e movimento de Brown transcenderam a mera criação de marcas; eles tornaram-se uma parte intrínseca de sua existência. Assim, seus desenhos não eram apenas produtos visuais, mas testemunhas de uma dança que permeava sua vida em todas as dimensões.

Figura 31 - Trisha Brown, "It's a Draw/ Live Feed" 2003.



Fonte: RESEARCH GATE, 2023

Figura 32 - Trisha Brown, "Watermotor", 1978.



Fonte: TRISHA BROWN COMPANY, 2023.

Figura 33 - Trisha Brown, *Walking on the Wall*, 1971, performance documentation, Whitney Museum of American Art, New York.



Fonte: TRISHA BROWN COMPANY, 2023.

Figura 34 - Trisha Brown performing *It's a Draw/Live Feed*, 2003, Philadelphia Museum of Art. Photograph: Kelly & Massa Photography, Philadelphia.



Fonte: FRIEZE, 2023.

Retorno aqui ao início, como se eu estivesse andando em volta de um círculo desenhado sobre o chão — volto a ideia de centralidade do corpo, o meu. Pois nesse ponto entrelaço a fotografia, a fotoperformance, a autobiografia, e o que rodeia o corpo: o espaço. No “Diário do Espacialista”, encontro: “O corpo de cada um de nós é o primeiro instrumento de medi(a)ção do corpo próprio e do outro” (OS ESPACIALISTAS, 2012, p. 38). Sendo assim, podemos entender a centralidade do corpo nessa pesquisa, um ponto de partida e de chegada, assim como o desenho e a linha. É como se o corpo se tornasse uma referência em relação ao espaço, uma régua, na qual organizamos nosso pensamento, e buscamos mensurar (ou desenhar) o mundo no qual estamos rodeados e também imersos. Segundo Bachelard, “Tudo se desenha, mesmo o infinito” (TAVARES, 2013, p. 31), ao mesmo tempo que no desenho, para “marcar uma certa linha num certo instante não permita a previsão certa do próximo passo” (TAVARES, 2013, p. 31). Isto é, estamos também falando sobre processos criativos e metodologias de pesquisa, sobre o *não-saber*, sobre o devir, sobre a errância a partir do corpo. A imaginação constrói sua própria lógica metodológica, livre para alcançar o que seria “indesenhável”.

*

Acredito que essa pesquisa tenha começado em 2016, quando busquei na minha própria trajetória para construir um projeto-pesquisa e fechar um ciclo na Escola de Arquitetura. Naquela época, me deparei com lugares onde morei, suas semelhanças espaciais e como as relações de vizinhança aconteciam. As casas geminadas, construídas na horizontal, coladas umas nas outras, me fizeram ter uma vida inteira de relações afetivas de vizinhança, em lugares completamente diferentes. Ali eu tateava sobre como o meu corpo e o corpo do outro se encontram, se conectam, habitam. Um trabalho de um ano inteiro, que parecia uma errância, um fazer e refazer, onde a pesquisa foi se construindo no caminhar. Uma instalação de objetos, entrevistas com moradores, derivas, produção de documentário, edição, livro, cinema na vila, levar o trabalho até o outro. Eu já falava de mim, da minha história, que era

compartilhada com tantos. Chamei de *Etnografia Autobiográfica*. No final das contas, esse foi um processo que começou em mim e me deslocou até o outro.¹³

Durante algum tempo guiei minha pesquisa dessa forma, começando em mim e partindo para lugares desconhecidos. Entendo como uma forma de metodologia: através do autobiográfico caminho em muitas direções. Navegando num hibridismo de linguagens, seja pela fotografia, pelo desenho, ou pela escrita, descobri diversas formas de processos criativos, a Escola Guignard foi essencial para isso tomar forma. Em 2020, em meio a pandemia e algumas investigações sobre desenho, corpo e linha produzi um livro visual, chamado “Narrativas de si: corpo e desenho expandido no espaço doméstico em isolamento”¹⁴:

abril 2021:

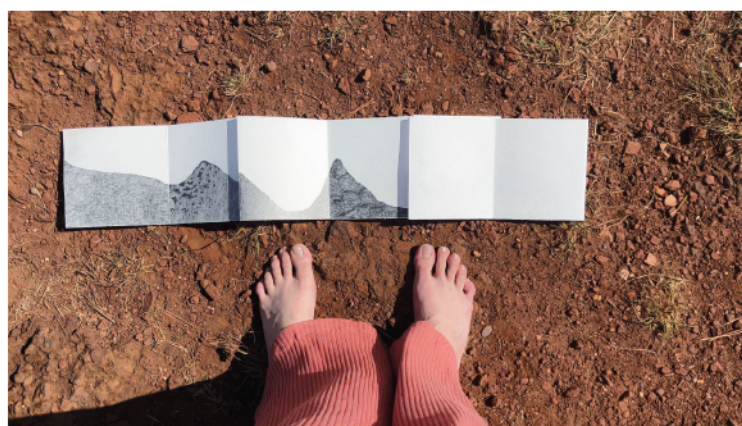
este livro é um relato. é um diário. é uma invenção. um modo de sobreviver. um modo de olhar pro mundo que tem sido possível. ainda é nessa casa que continuo a maior parte do tempo, onde tento estabelecer novas rotinas, onde tento viver um dia de cada vez. diante de um futuro sem perspectivas, talvez seja olhando para esses pequenos detalhes que me faça ter forças para continuar, pesquisar e criar. essa pesquisa foi uma forma de sobreviver, de compreender o meu espaço de isolamento e de realidade. pelo corpo, pelo desenho de linhas desenhadas por mim, ou pela casa, fiz essa espécie de mapa de palavras, cômodos, sensações (MANCINI, 2021).

O livro visual foi uma forma de delimitar um território onde meu corpo habitava diariamente, onde meus pés faziam um caminho, um desenho, sobre a planta do apartamento. Sobre as superfícies, chão, paredes, quinas, cômodos largos, cômodos apertados, corredor, ajusto meu corpo, tensionando sobre eles meu peso, minha forma, meu ser. A minha experiência começou dentro de mim, pelo meu corpo, partiu para o espaço da casa, retornando às minhas sensações e experiências. Passei a estabelecer não somente uma relação corpo-espaço mas também uma relação de experiência com o mundo — um mundo possível naquele momento.

¹³“Vizinhanças Geminadas” foi um projeto-pesquisa, Trabalho de Conclusão do Curso de Arquitetura e Urbanismo (UFMG) feito pela autora em 2016.

¹⁴ “Narrativas de si: corpo e desenho expandido no espaço doméstico em isolamento” foi um foto-livro desenvolvido pela autora entre 2020-2021.

Figura 35 - Máira Oliveira, *hoje já falei das montanhas (série)*, 2023.



Fonte: Acervo da autora.

Todos os caminhos me levam para o mesmo lugar. Uma viagem que começou em 2016 (ou talvez em 1992, 2014). Passei por diversos lugares, várias casas e pedacinhos do que já fui. Alguns ficaram, outros refiz e recomecei. Acho que sempre quis falar de casa, de casas, de lugares que são estados de afetividade. Construídos por quem está. Ou pelos que já foram.

Meu objeto-imagem *Hoje já falei das montanhas* é uma construção. Dos olhares que tive pelo caminho, pelas buscas e camadas de peles acumuladas. Pelo Uruguai, Patagonia, Paris, Barcelona, Moeda.

Algumas vezes eu chamei de vida, de mim ou do outro. A verdade é que tudo isso importa e tudo isso se mistura, na errância da vida e dos eternos recomeços.

Eu sempre quis falar a partir do que me afeta e acredito que entender como outras mulheres também fizeram (e fazem) isso tem sido uma maneira de encontros. Eu tentava entender como os processos são feitos por errâncias e reinícios, que têm seu tempo próprio.

Figura 36 - Máira Oliveira, *hoje já falei das montanhas (série)*, 2023.



Fonte: Acervo da autora.

Figura 37 - Maira Oliveira, *hoje já falei das montanhas*, 2023.



Fonte: Acervo da autora.

7 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Helena. **Helena Almeida**. Disponível em <https://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/artistas/ver/82/artists>. Acesso em 24 de jan. 2021.

ART BASEL. **Catálogo: Ana Mendieta**. Disponível em <https://www.artbasel.com/catalog/artist/8008/Ana-Mendieta>. Acesso em 10 de set. 2023.

ARTNET. **Francesca Woodman**. Disponível em <https://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/polka-dots-no-5-providence-rhode-island-QRw7A-t1fVi8hbFYx6mPFQ2>. Acesso em 9 de set. 2023.

ARTSY. **Francesca Woodman**. Disponível em <https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-providence-rhode-island-from-space2>. Acesso em 9 de set. 2023.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes I**. Paris: Gallimard, 1970a.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1955.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNSTEIN, Ana. **A Performance Solo E O Sujeito autobiográfico**. Sala Preta 10 (setembro 26, 2001): 91-103. Acesso em 13 de nov. 2020.

BERNSTEIN, Ana. **A performance solo e o sujeito autobiográfico**. São Paulo: 2001. V. 1, p. 91-103. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em 10 de jun. 2022.

BERNSTEIN, Ana. **Francesca Woodman: fotografia e performatividade**. In: CHIARA, Ana Cristina de Rezende; SANTOS, Marcelo dos; VASCONCELLOS, Eliane (orgs.). **Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 119-140.

BITTAR, Adriano Jabur. **A Preparação Poética na Dança Contemporânea: o Toque Poético, as Imagens das Células Corporais e dos Rabiscos nos Processos de Composição de MADAM do NEKA e de Por 7 Vezes da Quasar**. Brasília: Universidade de Brasília/Instituto de Artes, 2015. Tese (Doutorado em Artes).

BONILHA, Caroline Leal. SILVA, Isabella Rechecham. **Provocações De Ana Mendieta: O Corpo E A Natureza Como Objetos De Arte**. Revista Seminário de História da Arte. VOLUME 01, Nº 07, 2018.

BROWN, Trisha. **Trisha Brown Company Repertory**. Disponível em <https://trishabrowncompany.org/repertory/watermotor.html>. Acesso em 25 de set. 2023.

- DELORY-MOMBERGER, Christine. **A condição biográfica**: Ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada. Tradução de Carlos Galvão Braga, Maria da Conceição Passeggi e Nelson Patriota. Natal: EDUFRN, 2012.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. **A condição biográfica**: Ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada. Tradução de Carlos Galvão Braga, Maria da Conceição Passeggi e Nelson Patriota. Natal: EDUFRN, 2012.
- DIAS, Aline. **O Trabalho com(o) fracasso**. Florianópolis: Corpo, 2012.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- FINDING Vivian Maier. Charlie Siskel / John Mallof. EUA: Charlie Siskel / John Mallof, 2013.
- FRIEZE. **Trisha Brown 1936-2017**. Disponível em <https://www.frieze.com/article/trisha-brown-1936-2017>. Acesso em 25 de set. 2023.
- GRÉBERT, Marion. **Traverser L'invisible**. Paris: L'Atelier Contemporain, 2022.
- GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Ana Mendieta**. Disponível em https://artsandculture.google.com/entity/ana-mendieta/m046bk_?categoryId=artist&hl=pt-PT. Acesso em 22 de set. 2023.
- GOOGLE ARTS AND CULTURE. **Filmes pioneiros de Muybridge**. Disponível em <https://artsandculture.google.com/story/FQXx3gfsddhTLg?hl=pt>. Acesso em 22 de set. 2023.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. **Francesca woodman: problem sets**. In: **Bachelors**. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1999.
- LAGNADO, Lisette. Pedrosa, Adriano. **27ª Bienal de São Paulo: Como viver junto: Guia**. São Paulo, Fundação Bienal, 2006.
- LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LEPECKI, André. **Errância como trabalho**: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.
- MAIER, Vivian. **Self-portraits**. Disponível em <http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits>. Acesso em 20 de jan. 2021.
- MALLOF, John (Org.). **Vivian Maier: uma fotógrafa de rua**. São Paulo: Autêntica, 2014.
- MANCINI, Maíra. **Narrativas de Si**: corpo e desenho expandido no espaço doméstico em isolamento. Belo Horizonte: 2021. Disponível em: <https://issuu.com/mairaoliveira3/docs/narrativasdesi>. Acesso em 01 de fev. 2022.
- MASP. **Guerrilla Girls Grafica 1985-2017**. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>. Acesso em 19 de out. 2023.

- MONTANO, Linda Mary. **Performance Artists Talking in the Eighties**. 1. ed. EUA: University Of California Press, 2000. 420 p.
- MENDIETA, Ana. **Ana Mendieta**. Disponível em <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/people/ana-mendieta/>. Acesso em 24 de jan. 2021.
- MENDIETA, Ana. **Ana Mendieta Artist Artworks**. Disponível em <https://www.anamendietaartist.com>. Acesso em 25 de set. 2023.
- MESQUITA, André. et al. **Trisha Brown: Coreografar A Vida**. São Paulo: MASP, 2020.
- MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. **Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas**. Porto Alegre: 2017. V. 4, n. 1, p. 96-107. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/70623/41241>. Acesso em 10 de jun. 2022.
- MORTIMER, Junia Cambraia. **A construção de um olhar sobre a arquitetura na fotografia de Francesca Woodman (1960-1981)**. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v.20, n.27, 2º sem. 2013.
- MORTIMER, Junia Cambraia. **Olhares sobre a arquitetura, arquiteturas do olhar: uma outra abordagem para o imaginário fotográfico contemporâneo do espaço construído**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Escola de Arquitetura, Urbanismo e Design, 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura).
- NATIONAL GALLERIES. **Art and Artists: Francesca Woodman**. Disponível em <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85847>. Acesso em 25 de set. 2023.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013
- PIZARRO, Diego. **Anatomia corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança**. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Escola de Teatro, 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).
- RESEARCH GATE. **“It’s a Draw/ Live Feed” 2003**. Disponível em https://www.researchgate.net/figure/Trisha-Brown-Its-a-Draw-Live-Feed-2003_fig15_313161178. Acesso em 25 de set. 2023.
- ROSA, Tatiana Nunes. **O Termo “Educação Somática” perspectivado pela criação em dança no Brasil**. In: Processos Criativos: Educação Somática e Afetos. Cadernos do GIPE CIT. Salvador: 2016. Ano 20, n. 36, p. 86-104.
- ROSADO, Silvia. **A imagem do espaço pictórico**. In: Tecnologia e Sociedade, vol. 1, núm. 1. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2005, p. 211-217.
- SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de. **Dança como forma material de pensamento: tessituras entre fazer e saber**. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Escola de Teatro, 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas).
- TATE. **The Body is Present Even if in Disguise: Tracing the Trace in the Artwork of Nancy Spero and Ana Mendieta**. Disponível em <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/11/the-body-is-present-even-if-in-disguise-tracing-the-trace-in-the-artwork-of-nancy-spero-and-ana-mendieta>. Acesso em 1 de set. 2023.

TAVARES, Gonçalo. **Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens**. Dublinense, 2021.

VIEIRA, Alba Pedreira; BOND, Karen E. **Dramaturgia do cóccix na videoperformance “Ábar”**. Repertório, Salvador, ano 24, n. 36, p. 37-62, 2021.1

VINHOSA, Luciano. **Fotoperformance: passos titubeantes de uma linguagem em emancipação**. In: Anais do 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”, Belo Horizonte: 2014. (p. 2876 – p. 2885).

VINHOSA, Luciano. **Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado**. Campinas: Revistas Visuais. n. 6, v. 4. 2018. p.138-151.

WEINTRAUB, Karl J. **Autobiografía y conciencia histórica**. Traducción de Ana M. Dotras. Suplementos Anthropos, monografías temáticas, v. 29, dic. 1991.

WIKIART. **Ana Mendieta Artworks**. Disponível em <https://www.wikiart.org/en/ana-mendieta/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>. Acesso em 9 de set. 2023.

WIKIART. **Helena Almeida Artworks**. Disponível em <https://www.wikiart.org/pt/helena-almeida/estudo-para-um-enriquecimento-interior-1977>. Acesso em 9 de set. 2023.

WOODMAN, Francesca. **Finding Francesca**. Disponível em <https://www.tate.org.uk/art/artists/francesca-woodman-10512/finding-francesca>. Acesso em 23 de jan. 2021.

WOODMAN, Francesca. **On Being an Angel**. Koenig Books, Moderna Museet. 2015.