

Erica Si

CORPO E NÃO-CORPO:
ressignificando memórias e territórios através da
fotoperformance

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais
Linha de pesquisa: Artes plásticas, visuais e interartes.

Orientador:
Prof. Dr. Adolfo Cifuentes

Bolsista PROEX

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2020

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

Si, E., 1989-
Corpo e não-corpo [manuscrito] : resignificando memórias e territórios através da fotoperformance / Erica Si. – 2020.
88 p. : il.

Orientador: Adolfo Cifuentes.

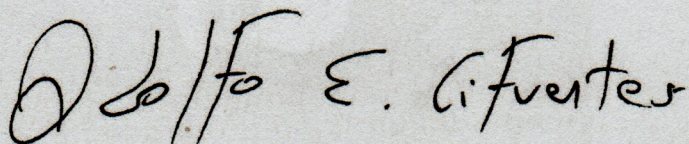
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Fotografia artística – Teses. 3. Identidade (Psicologia) na arte – Teses. 4. Memória na arte – Teses. 5. Arte e filosofia – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 7. Arte e fotografia – Teses. I. Cifuentes, Adolfo, 1961- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 770.1

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ÉRICA SI** - Número de Registro - **2018663997**.

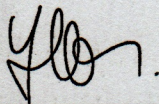
Titulo: **“Corpo e não corpo: Ressignificando memórias e territórios através da fotoperformance”**.



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



Profa. Dra. Christina Gontijo Fornaciari – Titular – UFV Universidade federal de Viçosa



Profa. Dra. Yumi Garcia dos Santos – Titular – UFMG



Prof. Me. Marco Paulo Rolla – Titular – UEMG, Universidade Estadual de Minas Gerais

Belo Horizonte, 24 de abril de 2020.

*Via do aluno

AGRADECIMENTOS

A Si Chi Tae e Chang Fan Chin por terem plantado as primeiras sementes.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Adolfo Cifuentes por generosamente me proporcionar os alicerces necessários para o crescimento e desenvolvimento desta pesquisa.

A Flávio por todo companheirismo.

A Leticia, Clarice, Adriana, Andy, Fernando, Fernanda, Rudá e Luísa por me acompanharem nessa pesquisa e serem companheiros de viagem.

A todos meus antepassados que ali já estavam desenhando os primeiros caminhos do Corpo.

RESUMO

Dentro da proposta desta dissertação buscamos articular e aproximar, através de um olhar transversal na prática da performance, tanto pessoal quanto de alguns artistas contemporâneos ou no diálogo entre diversos territórios, tais como o do corpo e não-corpo, o político, a subjetividade, as noções de Oriente e Ocidente e a procura pela identidade como noção sempre em construção e trânsito. Tais aproximações buscam apontar implicações e interlocuções entre arte, filosofia e sociologia, para traçar um panorama inicial para este fluxo a partir de uma postura autobiográfica. Também pretende identificar e analisar algumas formas de propagação de tais fenômenos e desdobramentos teórico-conceituais, na arte contemporânea, por meio da análise de propostas artísticas pessoais junto às posturas e referenciais artísticas como as de Ana Mendieta, Chun Hua Catherine Dong, Paulo Nazareth, dentre outros, nos quais identificamos a existência de um corpo artístico nômade que transita entre as categorias acima mencionadas.

Palavras-chave: fotografia, memória, nomadismo, oriente-ocidente, performance.

ABSTRACT

Inside the proposal of this dissertation we seek to articulate and bring together, through a transversal analysis in practice, both personal and of some contemporary artists, or in the dialogue between different territories, such as body and non-body, the political, subjectivity, the notions of East and West and in the search for identity as always under construction and transit. Such approaches seek to point to implications and interlocutions between art, philosophy and sociology, to trace an initial panorama for this flow from an autobiographical execution. It also wants to identify and analyze some forms of propagation of such phenomena and developments of contemporary theoretical and artistic concepts, through the analysis of personal artistic presentations together with postures and artistic references such as Ana Mendieta, Chun Hua Catherine Dong, Paulo Nazareth, among others, in which we identified a presence of an artistic body that transits between the categories mentioned above.

Keywords: photography, memory, nomadism, east-west, performance.

LISTA DE IMAGENS

	PÁGINA
FIGURA 1 – <i>Untitled (Your Body is a Battleground)</i> , 1989	19
FIGURA 2 – <i>Pé-de-Lótus</i>	20
FIGURA 3 – <i>安 (tranquilidade)</i>	21
FIGURA 4 – <i>Anima (Alma/Soul)</i> . 1976	26
FIGURA 5 – <i>Sem Título</i> . 2013	29
FIGURA 6 e 7 – <i>The Border</i> , 2015	33
FIGURA 8 – <i>Mimic</i> . 1982	36
FIGURA 9 – <i>Não adianta</i> . 1944	39
FIGURA 10 – <i>Retrato de Imigrantes</i> . 2019	45
FIGURA 11 – MENDIETA, Ana. <i>Untlited</i> . 1972	47
FIGURA 12 – <i>Ode a Ana Mendieta</i> . 2013	51
FIGURA 13, 14, 15, 16 – <i>Fluxus S/Papel</i> . 2014	53, 54
FIGURA 17 – <i>Sem Título</i>	56
FIGURA 18, 19 e 20 – <i>I Have Been There</i> . 2015	60, 61
FIGURA 21, 22, 23, 24 e 25 – <i>Atlas</i> . 2007	63, 64, 65
FIGURA 26, 27 e 28 – <i>Projeto: Notícias de América</i> . 2011-2012	67, 68
FIGURA 29 – <i>Silhuetas. 1973-1980</i>	69
FIGURA 30, 31, 32 e 33 – <i>Marítimo</i> . 2015	71, 72, 73
FIGURA 34 e 35 – <i>Exposição Evocações</i> . 2019	86, 87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: CHAMA: RASTROS DE CORPOS DILACERADOS.....	13
CAPÍTULO 2: O OUTRO: ORIENTALISMO E PODER DE NARRATIVA.....	31
CAPÍTULO 3: DESEJO EM FUGA: (DES)TERRITORIALIDADES E A FOTOPERFORMANCE EM FAMÍLIA.....	41
CAPÍTULO 4: O CAMINHO DO CORPO: A PERFORMANCE AUTOBIOGRÁFICA.....	49
CAPÍTULO 5: A PERFORMANCE NÔMADE: CORPO, PAISAGEM E REGISTRO.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS POÉTICAS.....	76
REFERÊNCIAS.....	79
ANEXO: EXPOSIÇÃO EVOCAÇÕES.....	82

INTRODUÇÃO

O Caminho gera o um,
 O um gera o dois,
 O dois gera o três,
 O três gera os dez mil seres.
 Os dez mil seres cobrem-se com o obscuro e
 abraçam o claro
 E se harmonizam através do Esplêndido Sopro (...)
 in *Tao Te Ching*, Capítulo 42 – Lao Tse.

A priori, é preciso dizer que essa pesquisa fala muito sobre mim, artista sino-brasileira, não-binária, filha de imigrantes taiwaneses, nascida em Governador Valadares/MG. Uma parte da história da minha família toca na questão da imigração. Meu pai ainda era recém-nascido quando meus avós paternos migraram da China para Taiwan. Mais tarde, ele começou a se corresponder com minha mãe através de cartas durante o Ensino Médio e combinaram de se encontrar quando se formassem e então se casaram. Em 1976, meus pais migraram de Taiwan para o Brasil, onde nasceu meu irmão em São Paulo/SP e um tempo depois, eu nasci no pé do Pico do Ibituruna em uma ilha em Minas Gerais.

Meu pai, particularmente, sempre foi muito amigo de pintores e por vezes trazia pinturas de São Paulo, presentes de seus amigos, como o pintor sino-brasileiro, Kong Fang Chen. Desde pequena me interessei pela arte, passei grande parte da minha infância e adolescência, desenhando, pintando, escrevendo textos e poemas. Com o passar do tempo, fui descobrindo possibilidades para desenvolver-me enquanto artista visual e fotoperformer através dos cursos de arte, seus professores e das universidades públicas, algumas das poucas instituições que ainda têm coragem de apoiar a arte e suas pesquisas nestes tempos que vivemos. Deste modo, esta pesquisa será baseada em alicerces autobiográficos e não poderia ser menos do que um autorretrato de mim mesma. No entanto, seria demasiadamente raso e frágil conferir à pesquisa autobiográfica uma única voz, gosto sempre de pensar que são múltiplas as vozes que me guiam e isso é tão verdadeiro quanto o gênero de recursos quantitativos que eu poderia oferecer. Sobre essa possibilidade o artista e pesquisador mineiro Flávio CRO, nos lembra que:

admira muito quem consegue afastar-se de si e falar sob a perspectiva desse outrem que analisa criticamente o fazer desse seu distinto eu reflexivo. Contudo, a estratégia, para mim, não funcionou. Distanciar-me na escrita me pareceu cultivar uma espécie de esquizofrenia do eu, na qual finjo não estar aqui, não compartilhar, não transitar entre essa distância, esse afastamento e, simultaneamente, no reconhecimento desse meu eu em reflexão. (CRO, 2017, p. 131).

Nesse sentido, me reconheço nas palavras do artista: não me vejo como uma pesquisadora alienada de si, mas alimentada por minha experiência compartilhada. Posso dizer que as diversas pesquisas existentes traçam trajetórias diferentes no âmbito acadêmico de suas respectivas áreas e interesses. A pesquisa objetiva, segundo o sociólogo Dubar (1998) remete a uma fórmula recorrentemente usada no ato de pesquisar, que pode ser refletida através das posições sociais ocupadas durante a vida, condensada e medida estatisticamente, categorizada. Enquanto a pesquisa subjetiva é uma trajetória expressa através de relatos biográficos, sugerindo uma categoria entrelaçada a diversos “mundos sociais” e partidária de formas identitárias heterogêneas. Simplesmente, são formatos distintos e codependentes de se contar uma história. Se o caminho é gerar, e a partir daí temos o 1 que gera o 2 e assim por diante, desta forma, também ocorre com as diferentes formas de narrar. São portais para que um outro estilo de narrativa possa gerar uma história. O ato de contar cria e recria no vazio. Embora Dubar sugira uma concatenação da pesquisa subjetiva e objetiva ao analisar trajetórias individuais, nesta pesquisa, o sujeito da prática aparecerá de maneira diluída para se alinhar às perspectivas de diversos autores, que como Spivak (2010) criticam o saber e a fala hegemônica ao se posicionarem a favor das falas dos subalternos.

É preciso dizer ambas formas de narrativas são complexas e árduas. No meu caso, foi extremamente difícil escavar os corpos dantes soterrados, para que me contassem, os mortos e os vivos, um pouco das histórias que venho entrelaçar e trazer como uma única trama em minha própria voz. Houveram dias e dias de não só narrativas contadas, vozes que ressoavam, mas de silêncios sepulcrais, nos quais encontrei o refúgio, o luto, enfim, a morte que nos perplexa: assombra e acolhe.

É nesse sentido que a pesquisa se norteia, a partir de um processo de escavamento e revelação de corpos que se dá a pesquisa acadêmica-artística. Na tentativa de

ancorar uma fala subjetiva-objetiva busco contar histórias que reverberam em mim, em meu trabalho artístico bem como em obras de Ana Mendieta, Chun Hua Catherine Dong, Jeff Wall e Paulo Nazareth.

São corpos que escavam outros corpos: corpos diaspóricos, marginalizados, dilacerados, decoloniais. Corpos que desenham na paisagem uma forma de (re)existir no cenário, através de ritos que traçam o contorno desse corpo artístico: corpo ausente – corpo presente. Histórias incineradas, em ritual de consumação e dispersão. Relatos que foram apagados por autoridades vigentes. Vidas que foram massacradas no processo de colonização, como Paulo Nazareth vai questionar em sua série de fotoperformances em que aparece literalmente decapitado, ou sem cabeça. E a busca pelo seu próprio funeral, nas reencenações performáticas de Chun Hua Catherine Dong em diversas terras diferentes pelo eixo Oriente – Ocidente. Corpo ausente e transmutado em elemental e natureza de Ana Mendieta. (Trans)formando seu gênero em discussão e como elemento fluido. O pictorialismo da fotografia de Jeff Wall: o que nos evocam os retratos de uma cena cotidiana urbana?

Entre tantos célebres artistas, eu me coloco junto a trabalhos que produzi entre 2013 -2019, com observações e alinhamentos poéticos, discussões e reflexões acerca do patriarcado na China e no Mundo, sobre um processo infundável de decolonização e estudos sobre o Orientalismo de Edward Said e as noções de territorialidades e o corpo nômade de Deleuze-Guattari.

Enfim, essa pesquisa é uma evocação de corpos. Corpos diversos. Corpos que contam e recontam sua própria história, seus instantes de intimidade, desenhando suas próprias linhas de tensão, reais e imaginárias, e demarcam na pele as fissuras e vicissitudes de um corpo em busca de território e pertencimento. Em tempos de intolerância e catástrofes como (re)existir e manifestar o que nos é legítimo? Como nos permitir alcançar um verdadeiro estado de presença, que quase parece um sonho, uma utopia? Dentre tantas possibilidades, a via arterial que pulsa, delicada e intensa, nos transpõe para a dimensão dos sentidos, o encarne, a arte, a vida. O grito-sussurro do corpo manifesta-se, implora, impõe-se. Encarna.

CAPÍTULO 1: CHAMA: RASTROS DE CORPOS DILACERADOS

“Em toda família há um livro que é melhor não ler em
voz alta
Ditado chinês.”

Nossos corpos são verdadeiros arquivos de histórias, das nossas e daqueles que vieram antes de nós. Cada relato é um retalho existencial de uma trama coletiva. Nessa trama, cada corpo carrega em si fragmentos que contam e recontam partes fundamentais dessa narrativa coletiva. Amiúde, capítulos de uma biografia não-autorizada, não contada pela história oficial.

Por exemplo, nossos traços físicos e psicológicos muitas vezes são recortes de um corpo ou vários corpos antecessores, de uma ou um entrelaçar de histórias fragmentadas do passado. Esse passado, muitas vezes retorna como em uma espiral e reverberam somaticamente em nossos corpos, mesmo que não tenhamos consciência disso. Após algum tempo, faz parte do trabalho do performer, atores e outros profissionais relacionados com o estudo do corpo, escavar esses rastros traumáticos e reativá-los, a fim de que o próprio corpo possa lhe contar uma história não-dita.

Minha mãe me conta que minha avó por parte de pai lhe confidenciou que uma tia havia sido queimada viva durante a Guerra Civil Chinesa (1949). Ela foi amarrada, nua, com inúmeros chumaços de um tipo de algodão, mais rústico. Na rua pública, atearam-lhe fogo. E assim, ela ardeu em chamas até seu último suspiro.¹

Saber disso, foi dilacerante e ao mesmo tempo libertador para mim, era como se tivesse encontrado uma pista para um elo perdido. Uma peça, um pequeno retalho que somada agora a todas as outras partes fazia um sentido inusitado. Tomando

1 A Guerra Civil Chinesa (1927–1937; 1946–1949) foi o processo revolucionário responsável pela transformação da China em uma nação comunista. Isso aconteceu após longos anos de guerra civil em que as forças comunistas de Mao Tsé-tung lutaram contra as forças nacionalistas de Chiang Kai-shek. Com essa vitória, foi fundada a República Popular da China, e as transformações começaram a ser implementadas pelo novo regime comunista. A trégua entre os comunistas e os nacionalistas só se deu durante a guerra conhecida como Guerra Sino-Japonesa, mas ainda assim, há indícios de que continuaram a lutar entre si. Para uma consulta rápida: SILVA, Daniel Neves.

consciência da dor de uma parente que jamais conheci, as minhas próprias dores passaram a reverberar de modo completamente diferente.

Ser um corpo reconhecido pelos demais como asiático e feminino é um campo de batalhas incessante, o racismo, a xenofobia, a objetificação são questões que lido desde que me entendi por gente. Para os ocidentalizados, muitas vezes meu corpo é objeto de fetiche, às vezes considerado até mesmo uma ameaça, paradoxalmente. Há também a imposição de um ideal de uma “minoría modelo”, no qual acredito que faço uma ruptura em meus trabalhos. Sem sombra de dúvidas, há séculos o corpo das mulheres chinesas vem sendo dilacerado e fragmentado por um sistema patriarcal e opressor. Com tamanha fragmentação, podemos analisar historicamente, por diversos prismas, e para isso, será necessário compreender um pouco da história da China que nada menos é do que parte constituinte de todo um sistema de influência e dominação estruturantes da cultura e da sociedade de maior parte da população e sociedades do mundo.

Existe um pensamento corriqueiro de que até durante o período Neolítico a China tenha tido um sistema matriarcal. No entanto, estudos recentes² apontam que apesar das escavações arqueológicas terem apresentados fortes indícios de uma figura feminina como um lugar de poder nas culturas Yongshao e Hongshan (ambas do período Neolítico), é preciso considerar a massiva influência do paradigma marxista de Mao-Tse Tung que se fortalecia no país durante a descoberta dos sítios arqueológicos. É elucidador ressaltar também como tal corrente de pensamento vigente foi utilizada pelo Partido Comunista para instaurar seus interesses políticos em relação a imagem da mulher, uma vez que era interessante vincular a figura da mulher à publicidade marxista e inseri-las como mão de obra do Partido.

Sabe-se que durante as escavações não foram encontrados corpos masculinos e os artefatos religiosos representavam a figura feminina como um lugar de poder. No entanto, o passado é sempre lido com os olhos do presente – sendo tal problemática uma questão não somente da China e seu passado paleolítico especificamente, e sim,

² Estudos como o da pesquisadora chinesa Shu Xin Chen, na página 28 em seu artigo: “The Creation of Female Origin Myth: a critical analysis of gender in the archaeology of neolithic China” destaca. (2014)

um dos grandes dilemas epistemológicos da disciplina que conhecemos como História. Pesquisas recentes apontam que foi por interesses políticos que se concluiu a existência do sistema matriarcal durante o governo de Mao Tse-Tung. Considerando que o que pode ser alegado até agora, é que, de fato, não há comprovações suficientes para afirmar se essas antigas civilizações viviam sob um sistema matriarcal ou não, uma vez que há de se levar em consideração que não foram encontrados corpos masculinos e com isso, parte da história continua desaparecida.

Como aponta a pesquisadora Shu Xin Chen (2014) em um artigo sobre gênero e antropologia na China, mesmo na pré-história é crucial não tratar a ideia do gênero como uma questão estática pois,

a ausência de homens na imagem cria uma reconstrução incompleta do passado. No final, a única coisa que a arqueologia baseada em gênero prova é que o gênero, mesmo em um contexto pré-histórico, é muito mais complexo do que se acreditava anteriormente. (CHEN, 2014, p. 28, tradução nossa.)

Ou seja, o desaparecimento dos corpos sugere um lapso na trajetória da história. Embora os estudos apontem que a mulher provavelmente ocupava um lugar de poder na pré-história, a ausência dos corpos ditos masculinos torna impossível qualquer conclusão sobre o quão acurado seria esse poder representado pelas mulheres. Sabe-se que eram endeusadas e designadas a lugares de prestígio, no entanto, a inexistência de evidências sobre o rasto do papel do masculino nos deixa apenas com possibilidades e especulações não-conclusivas.

O Confucionismo durou cerca de dois mil anos na China e foi responsável por ditar o papel da mulher na sociedade chinesa. Feminina, submissa e delicada eram atributos valorizados neste período pelo pensamento confucionista. Posteriormente, este pensamento é considerado reacionário pelo maoísmo e perseguido. O padrão exigido pelo governo de Mao correspondia a uma mulher “masculinizada”. Cabelos curtos, macacão e à serviço do povo eram características extremamente valorizadas pelo maoísmo. Tais transformações impactaram substancialmente a imagem da mulher chinesa do período imperial. De frágil a subserviente aos filhos homens e principalmente ao marido e ao pai, totalmente adstrita a um sistema patriarcal, a mulher chinesa se vê alforriada deste pensamento e passa a conquistar seu espaço

em um sistema com maior igualdade de gênero. Garante seu direito ao voto, ao trabalho e a praticar serviços manuais pesados como a construção de rodovias, estradas, pontes e demais construções.

Embora tenha apresentado notáveis contribuições à questão da igualdade de gênero e conseqüentemente a uma certa alforria da mulher em detrimento do patriarcado, seria demasiadamente raso e frágil afirmar que a revolução chinesa tenha significado um período de plenitude para as mulheres. Como citado anteriormente pelo meu relato familiar, as mulheres que não correspondiam às características desejáveis pela Revolução, eram dizimadas e podiam ser vendidas, assim como ocorreu com a tia da minha avó paterna que fora queimada viva em público. Além dela, minha própria avó paterna havia sido separada do meu avô, que já era seu marido na época e fora vendida a outra família e obrigada a ser esposa de outro homem.

Em seu livro, *As Boas Mulheres da China* (2007), Xinran, uma escritora e jornalista chinesa, aborda diversos relatos de mulheres chinesas durante o período pós-maoísta retratando os fragmentos que remontam a noção de mulher no país após tão intensas e turbulentas influências. Sobre os relatos a autora coloca que:

de modo geral foram as crianças, sobretudo as meninas, que arcaram com as conseqüências do desejo sexual frustrado. A menina que cresceu durante a Revolução Cultural viu-se cercada de ignorância, loucura e perversão. As escolas e as famílias eram incapazes e proibidas de lhes dar a mais elementar educação sexual. (...) Quando o corpo amadurecia, a menina se tornava vítima de ataques indecentes ou estupro – meninas como Hongxue, cuja única experiência de prazer sensual veio de uma mosca; Hua'er, violentada pela Revolução; a mulher na secretária eletrônica, dada em casamento pelo Partido; ou Shilin, que jamais saberá que cresceu. Os perpetradores foram seus professores, amigos, até seus pais e irmãos, que perderam o controle dos instintos animais e agiram da maneira mais feia e egoísta que um homem pode agir. (XINRAN, 2007, p. 212)

Mesmo com notáveis contribuições no que se diz respeito à liberdade da mulher chinesa, como a autora coloca, uma revolução que corresponde apenas aos interesses dos homens e que não passam pela conscientização da importância do feminismo, dificilmente será de fato igualitária ou corresponderá com o mínimo de respeito e igualdade em relação a um gênero/identidade oprimido. Os relatos da autora provenientes de histórias contadas por outras chinesas, é entristecedor e assombroso. Mesmo ocorridos na China, as histórias e os sentimentos não são tão

diferentes das que ocorrem com diversas as mulheres em muitas regiões e países da qual, denominamos geográfico e culturalmente como “Ocidente”.

Não cabe a esta pesquisa reconstruir esse retrato da mulher chinesa, pois esta seria uma tarefa que está além do escopo desta dissertação. O que nos cabe é analisar tais fragmentos e discutir as circunstâncias desses fractais, como o sistema patriarcal condiciona e oprime, gerando assim, um panorama psicológico, físico, social, ainda mais desmembrado e denunciando esse complexo cenário histórico em que a mulher, chinesa ou não-chinesa vêm sendo submetida no decorrer da história.

Por tratar-se de uma pesquisa autobiográfica, a arqueologia destes elementos torna-se substancialmente relevante, e por vezes me encontro a questionar qual pesquisa não seria autobiográfica, pois como a escritora norte-americana Gertrude Stein afirma “tudo é autobiográfico.” (STEIN, 1937, p. 5). Aprofundar-se sobre a história do mundo nada mais é do que aprofundar-se em si mesmo, buscar conhecer e investigar os fenômenos que recontam a nossa própria existência. Seja ela coletiva ou pessoal, não há distinção. Como mencionou Merleau-Ponty:

Nele e por ele não há somente um relacionamento em sentido único daquele que sente com aquilo que ele sente: há uma reviravolta na relação, a mão tocada torna-se tocante, obrigando-me a dizer que o tato está espalhado pelo corpo, que o corpo é “coisa sentiente”, “sujeito-objeto” [...]. (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 247)

A questão central que o filósofo francês aqui coloca é a relevância do corpo para a percepção dos fenômenos e conseqüentemente do conhecimento. Para tais resultados há a busca pela transcendência de uma dualidade, entre o objeto tocado e o tocante. No momento em que se aciona o ato de tocar, o sujeito torna-se objeto e vice-versa. De tal forma, é inerente ao andamento desta pesquisa: buscar compreender esse contexto do qual se configura “minha” história. Nesse sentido busco também compreender a história das mulheres, orientais e ocidentais, talvez, até mesmo aquela do próprio leitor. Afinal, como remontam os pensadores franceses Felix Guattari e Gilles Deleuze:

não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por “agentes coletivos” não se deve entender povos ou sociedades, mas

multiplicidades). Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.49).

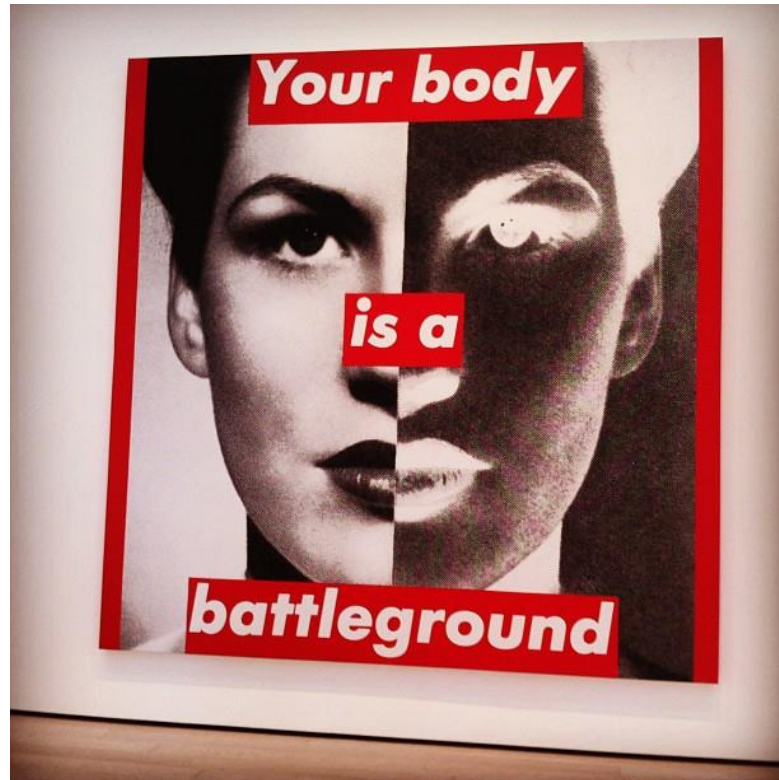
O enunciado nunca é uníssono, mesmo que constantemente seja referido à primeira pessoa, ou pertença ao gênero do relato pessoal. A história pessoal é uma porta aberta para as veias múltiplas da comunicação com o outro e vice-versa. De tal forma é possível que o relato, a arqueologia dos rastros possua a potência de evocar através de si mesmos outros recortes, variáveis e (re)conexões com demais enunciados dormentes e à deriva, a espera de um momento para se encontrarem.

Ao aprofundar-me nas histórias das mulheres chinesas e conhecer suas trajetórias, abri-me para o reconhecimento de mim mesma e vice-versa. Sendo uma artista sino-brasileira que carregue em sua própria história de ser a primeira geração brasileira, muitas das questões abordadas como identidade de gênero, raça, etnia e nacionalidade são tocantes em meu trabalho artístico e dialogam com o percurso de artistas como a Ana Mendieta ou com a história das mulheres chinesas.

Mesmo que seja autobiográfico, meu trabalho artístico assim como minha pesquisa, não se limitam apenas à primeira pessoa – embora que para escrevê-la, contá-la, às vezes seja necessário se anunciar assim – mas sim corresponder-se com o inevitável do que nos é singular, com a força da multiplicidade.

É preciso reconhecer o embate das vozes que habitam neste corpo artístico. Se é que existe um Oriente e um Ocidente, tais territórios parecem vir sempre de dois lugares distintos. O corpo artístico que essa pesquisa lhes apresenta, parece residir sempre em um espaço fronteiro. Assim como escreve a artista norte-americana Barbara Kruger: “Seu corpo é um campo de batalha.”

FIGURA 1 – KRUGER, Barbara. *Untitled (Your Body is a Battleground)*, 1989, fotomontagem.
Foto: Susan Broman



Fonte: KRUGER, 2017.

Ao utilizar imagens e uma estética própria da publicidade, Kruger nos provoca e nos faz refletir sobre qual é este o lugar do corpo, não somente feminino, mas o corpo das lésbicas, das bissexuais, dos gays, das transsexuais. O corpo étnico-racial, pós-colonizado, o corpo das mulheres, e por fim - por que não? O corpo dos homens. O lugar do corpo é identitário, portanto, nos coloca de frente com suas mais assombrosas possibilidades; libertação e enclausuramento, memória e esquecimento, dor e prazer. Tanto seu aparecimento quanto desaparecimento nos deixam pistas de histórias não contadas.

Meu próprio corpo não escapou dessas assombrações, assim como não escapou do patriarcado chinês, muito menos do patriarcado ocidental, com suas diferenças: o patriarcado chinês se fundamenta no Confucianismo que é atravessado pelo Taoísmo, além de outras ordens sociais dos povos adjacentes, e no Ocidente tem seu alicerce na tradição judaico-cristã, greco-romana. Portanto, embora eu sempre tenha me sentido avessa à suas imposições, não deixei de crescer ouvindo frases como “Você não está se comportando como uma boa chinesa” ou “Fale o mínimo necessário, não

atraia tanta atenção”. De certa forma tais enunciados ecoaram em meu trabalho artístico, como um banco de imagens que eu não fazia ideia que armazenava.

Só eu posso dizer das marcas que essas frases causavam em mim. Parecia que a tentativa de apagar o passado dos meus antecessores causaram marcas irreversíveis em meu corpo, porque de fato, haviam muitas marcas ali, eram reais, visíveis e invisíveis. Podiam doer, mas em cada dor continham o desejo de não se apagar completamente. Essa potência do desejo, como colocam Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, acaba se tornando uma espécie de corpo sem órgãos capaz de evocar suas próprias tensões e possibilidades artísticas³.

Nesse sentido, podemos dizer que tais marcas físicas e não-físicas desempenharam o papel de rastros, ou até mesmo pequenas pistas que como abafados sussurros buscavam indicar a existência de outro corpo, outro indivíduo. Antecessor este, que por contrariar uma ordem vigente tem sua vida sacrificada ou até mesmo deformada. Sabe-se que a história das mulheres chinesas é particularmente dilacerada por inúmeras violências e distúrbios provenientes do patriarcado.

FIGURA 2 – *Pé-de-Lótus*, fotografia.



Fonte: FERNANDES, 2017.

³ O CsO é uma prática citada obra de Deleuze como uma espécie de potência dos devires do corpo. Um CsO é um corpo em sua máxima concentração de desejo, livre de dogmas, de qualquer direção pré-estabelecida ou previsibilidade. É um campo aberto para as multiplicidades possíveis.

Para que pudessem ser desposadas, as mulheres chinesas eram submetidas a deformação forçadas nos pés. A técnica conhecida por “Pés de Lótus”, era extremamente dolorosa e se popularizou no século 12. Os pés das mulheres não poderiam crescer mais de 10 cm, alegando que eram o tamanho ideal para se proporcionar prazer ao marido. Durante séculos, meninas e mulheres foram sujeitas a esta prática extremamente e que apenas em 1911 foi considerada ilegal. No entanto em 1950 ainda existiam relatos de se enfaixarem os pés das meninas.

Os rastros da violência contra a mulher são inúmeros, e muitas vezes podem estar presentes na própria linguagem. No mandarim, a escrita dos ideogramas é repleta de significados e significantes. Sempre me senti enclausurada com o costume chinês de que o melhor para a mulher seria sempre ficar em casa. Ao estudar a escrita do mandarim, me deparei com mais uma pista. O ideograma que carrega em si a ideia de “tranquilidade” se dá com uma mulher dentro de uma casa.

FIGURA 3 – 安 (*tranquilidade*). Caligrafia de ideograma.



Fonte: LEAL.

O ideograma: 安 quer dizer “tranquilidade” ou “serenidade” tanto em mandarim quanto no kanji (japonês). É composto do ideograma mulher: 女 e do radical que significa telhado ou casa: 宀. Ou seja, a própria linguagem da escrita traz consigo uma forte conotação enraizada no subconsciente da sociedade. Para que haja tranquilidade, a mulher deve estar sempre em casa. Há quem diga que tal combinação remeta a uma mulher sentada na toalha devido ao seu período menstrual, mas tal explicação não parece ser suficiente diante do fato de que por quase um milênio as mulheres chinesas tiveram seus pés amputados para permanecerem em casa. Mesmo que os rastros sejam dissimulados na tentativa de ser tornarem irreconhecíveis, a memória do corpo permanece. Mesmo a dos corpos desaparecidos.

Para cada memória apagada, quantas vidas precisam ser anuladas, dilaceradas? Os períodos declaradamente ditatoriais sempre são carregados de extensas listas de desaparecimento, mas também sabemos, que todos os dias, sempre desaparece alguém. Como coloca a escritora suíça Jeanne Marie Gagnebin refletindo sobre a tensão assinalada por Benjamin entre apagamento e memória:

Na reflexão de Benjamin, o estatuto paradoxal do "rastro" remete à questão da manutenção ou do apagamento do passado, isto é, à vontade de deixar marcas, até monumentos de uma existência humana fugidia, de um lado, e às estratégias de conservação ou de aniquilamento, do passado, do outro. (GAGNEBIN, 2012, P. 27)

É possível dizer que as memórias traumáticas exerçam a função gramatical de um “nós” em uma trama narrativa. Na sua permanência, na sua longa duração, ela instaura não só uma unidade, uma continuidade temporal e narrativa, quanto uma unidade social que permite a passagem da experiência individual para a coletiva e, de volta, da coletiva para a individual, novamente, De um eu para um nós, e de um nós para um eu. Da tragédia da minha tia-avó queimada viva para a revolução e a guerra, e da revolução e da guerra para a minha experiência pessoal de dor e sofrimento quando escutei a história dela, e o contexto no qual aconteceu. O trauma é aquela experiência que carrega em si uma irrupção de sentimentos dolorosos, mas também possui a potência de se conectar a outros eventos como um jogo. Se encaixar a outras peças e construir, produzir, ressignificar o que entendemos como memória. Os rastros desse trauma podem sugerir no horizonte uma possibilidade de instaurar significados

e significantes. Avançando nessa premissa, em relação a narrativa linear, insurge a possibilidade de uma história cíclica, que renova em si as conexões dantes estabelecidas, ressignificando os modos de contar antecessores e criando outras representações factíveis.

Também, Foucault em *Arqueologia do Saber* nos lembra a necessidade de um olhar filosófico e crítico das estruturas narrativas unidirecionais⁴ dentro da história e da filosofia, revelando como tais narrativas podem limitar nossa consciência sobre o passado. Para dimensionar tal panorama, o filósofo vai questionar quais mecanismos são necessários para o não-apagamento dos rastros na história contínua:

de que maneira um único e mesmo projeto pôde-se manter e constituir, para tantos espíritos diferentes e sucessivos, um horizonte único; que modo de ação e que suporte implica o jogo das transmissões, das retomadas, dos esquecimentos e das repetições; como a origem pode estender seu reinado bem além de si própria e atingir aquele desfecho que jamais se deu - o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos. (FOUCAULT, 2008, p.6)

Quais os suportes necessários para a retomada de uma transmissão de sentidos? E se essa transmissão de sentidos for validada, será capaz de acolher as transformações coletivas dantes marginalizadas, retalhos que foram em outros locais, instâncias incinerados e dilacerados?

A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito: a garantia de que tudo que lhe escapou poderá ser devolvido; a certeza de que o tempo nada dispersará sem reconstituí-lo em uma unidade recomposta; a promessa de que o sujeito poderá, um dia - sob a forma da consciência histórica -, se apropriar, novamente, de todas essas coisas mantidas a distância pela diferença, restaurar seu domínio sobre elas e encontrar o que se pode chamar sua morada. (FOUCAULT, p.19)

Afirmando isto, Foucault nos traz a reflexão sobre o surgimento de uma morada epistemológica que sobreviva a dispersão do tempo. A nossa proposta seria então: poderia o corpo representar este lugar transitório denominado como morada? Perecível, o corpo degenera, decompõe-se. No entanto, a possibilidade de se

⁴ O trabalho de Foucault está inteiramente debruçado à uma visão crítica dessas unidades contínuas: a unidade chamada Homem que as Ciências Humanas constroem (*As Palavras e as Coisas*), a unidade chamada loucura (*História da Loucura*), a unidade chamava crime (*Vigiar e Punir*).

autoafirmar como objeto artístico, nos conduz para a ideia de que o corpo e o registro da transitoriedade desse corpo e de sua ação, possam evocar através de um vislumbre um conceito, uma ideia que perdure na memória, na história. Nesse sentido, a arte se torna a *via crucis* de um corpo que tem por natureza a finalidade de desaparecer completamente.

Também a fotografia nos oferece uma possibilidade de se estar nesse limite: entre o efêmero, o fungível, e o que permanece, a promessa de preservação que ela constitui e o papel delegado a ela, justamente, de garantir uma forma de memória, de registro, rastro, se salvaguardando da efemeridade. Daí que a fotografia tenha mantido, frequentemente, papéis complexos de acompanhamento, registro e diálogo com as artes da performance e do corpo aos quais abordaremos trazendo à tona os trabalhos de alguns artistas que trabalham nesses limites entre o efêmero, da ação, do tempo, da memória e do corpo.

A trajetória de um corpo encarnado possui por sua vez, inúmeras vias e possibilidades de existência e por fim de desaparecimento. Talvez resida justamente na tragicidade de seu desaparecimento que o faça ser tão importante e interessante como objeto de estudo, e até mesmo, como uma breve morada de sua própria existência. Enquanto, muito se possa dizer, sobre a sua presença, sobretudo na performance e na fotografia – o ato de inspirar, expirar, o instante decisivo que torna o corpo e sua presença objeto de estudo, de desejo. O que me interessa agora é discutir a sua ausência. O que nos provoca quando estamos diante de sua ausência?

Ana Mendieta, artista cubana, levada para os Estados Unidos, sendo ainda uma criança, no período de 1961, durante o projeto Peter Pan⁵, muito interessa aqui, o seu trabalho nesse campo que nos toca: o desaparecimento do corpo. Conhecida pela sua “*Siluetas Series*” (1973–1980), conjunto de obras no qual a artista vai criando na paisagem, diversas silhuetas femininas a partir de elementos encontrados e coletados na natureza, como barro, galhos, flores, folhas e utilizando também elementos

⁵ A Operação Peter Pan foi um êxodo que levou mais de 14 mil crianças cubanas para os Estados Unidos no período da Revolução Cubana entre 1960 – 1962. O programa foi financiado pelo padre Bryan O. Walsh da Catholic Charities USA e foi responsável por fornecer o transporte aéreo para as crianças.

primordiais como o sangue, a água, o fogo e o ar. O que nos chama a atenção nesses trabalhos é como Mendieta encontra nessas ações uma forma de falar sobre esse corpo-natureza, corpo-nômade, através da ausência do próprio corpo, e como em decorrência de tal, a fotografia se torna uma instância necessária e potente para o registro dessa presença/ausência.

Em suas anuais idas para Oaxaca, a artista desenvolve um trabalho intitulado de, *Anima* (ou Alma) em 1976. Ela se apropria da tradição mexicana, faz um constante uso de fogos de artifício no culto à Morte e constrói no espaço uma silhueta em chamas, o contorno de um corpo ausente que transmuta sua matéria em elementos não-sólidos, como o calor, a luz, a fumaça e as cinzas. A ideia do trauma na obra de Mendieta, é um recurso inevitável e presente, devido ao seu precoce despatriamento, o sentimento de orfandade levou a artista a rejeitar padrões identitários e se abrir para o hibridismo e um paradoxo existencial através de cosmologias antigas.

Para além de uma observação contemplativa, é importante ressaltar que Ana Mendieta questionou incessantemente, em sua obra e vida uma binariedade estática imposta pelas concepções de gênero normativas. Homem, mulher, trans? Gay, bi, hetero... Nomenclaturas que, muitas vezes, condicionam e limitam nossa noção de identidade, e conseqüentemente, do próprio corpo.

Eles respondem à pergunta de Simone de Beauvoir: "O que é uma mulher?" ao mesmo tempo em que pergunta, junto com Judith Butler, "o que pode ser entendido por 'identidade'?" Como Butler, eles se perguntam "por que a presunção de que identidades são auto-idênticas, persistindo no tempo como iguais, unificadas e internamente coerentes?" (BLOCKER, l. 707)

Como cita a autora Jane Blocker, através de Simone Beauvoir e Judith Butler, a noção de gênero e identidade devem ser compreendidas como criações de um sistema patriarcal e reafirmadas ao longo da história pelas nossas crenças sociais. Nesse sentido, gênero, identidade, assim como o corpo na obra de Ana Mendieta são locais que nos evocam a consciência da efemeridade do corpo, assim como a transitoriedade dos estatutos que criamos para legitimá-lo em determinado padrão.

O trabalho é uma emocionante exultação do corpo, uma celebração do poder e da fragilidade da vida em que o corpo é tão intangível quanto a luz e difícil de capturar como a fumaça. Como em um truque de mágica, seu corpo

parece arder em chamas que desviam nossa atenção de seu desaparecimento. Com esse truque, sua corporalidade e sua identidade são ilusões. A única certeza é que ela se foi. (BLOCKER, p.1932)

É importante ressaltar aqui que não é nesse local de identidade constituído pela noção de gênero que esta dissertação coloca o seu foco – apesar de fazer, é claro, uma alusão a ele – senão nas questões ligadas tanto a identidade étnico-cultural quanto nesse complexo jogo de ausências e presenças. No entanto, a questão do gênero perpassa no cerne da construção pessoal, da trajetória e intersecciona com raça/etnia, origem sócio-cultural da artista.

Outro contraponto interessante explorado em sua obra, é o lugar do corpo ou da ausência deste, como um receptáculo de memória e histórias que são reescritas e reencenadas durante o seu processo de criação e construção. Como foi citado anteriormente, acionar o corpo e seu desaparecimento na arte de Ana Mendieta é uma forma de recontar o tempo, de desmitificar sua linearidade e padrões de gênero, identitários e étnicos. O corpo por sua vez, ateadado em chamas se transmuta em possibilidade artística, incinera os moldes que lhe foram impostos (silhueta), e suas cinzas, talvez possam nos ajudar a compreender sua dispersão ao longo da história.

FIGURA 4 – MENDIETA, Ana. *Anima (Alma/Soul)*. 1976. Fotografia de uma ação de queima.



Fonte: SAAM.

Quando o corpo desaparece, o que poderia representá-lo? Silhuetas, elementos da natureza, microcorpos em pulsão, talvez um livro.

No período de 2013 eu estava em princípio de desenvolvimento de uma pesquisa com livros de artista e livros-objeto no Ateliê da Graduação de Artes Gráficas, na Faculdade de Belas Artes da UFMG. Foi durante estes ateliês que iniciei as primeiras obras ou sementes que se desenvolveram, especialmente durante minha bolsa de Iniciação Científica - PIBIC/CNPq na Coleção Especial de Livro de Artista na Biblioteca Universitária da UFMG, em que fui orientada em minha pesquisa sobre o corpo e o livro pelo professor Amir Brito Cador.

Pensar na história como linhas de força, como continuidades e discontinuidades, como questiona Foucault, me fez refletir na história como uma fonte de narrativas possíveis. E então, me veio a vontade de trabalhar com o corpo do livro. Afinal, o livro de artista, temática que vinha pesquisando desde antes de minha Iniciação Científica na Biblioteca, explora justamente a multiplicidade em seu formato. Diferentemente de um objeto estático, ou que necessite sempre de uma sequência linear que vai da página 1 a 300, ele (o livro de artista) permite explorar as potencialidades do manuseio, da leitura, do formato. Nesse sentido, o corpo do livro e o corpo performático não pareciam se diferir tanto, uma vez que ambos traziam consigo a matéria da história, do contar e recontar, a noção de arquivo e da propagação desses elementos ao longo de um tempo indeterminado e capaz de se dissipar.

É importante ressaltar que embora possa falar de tais questões no instante presente de forma clara e substancial, quando dei início a esse trabalho não tinha essa clareza. Confesso que até muito tempo depois, certas conexões com o contexto de minha trajetória artística mostram, através desta pesquisa, que não são apenas eventos do acaso. Mesmo sem que eu tivesse conhecimento dos caminhos que seriam percorridos, a junção ente corpo e livro foi, literalmente, tomando corpo. A artista, Fayga Ostrower, nos mostra que:

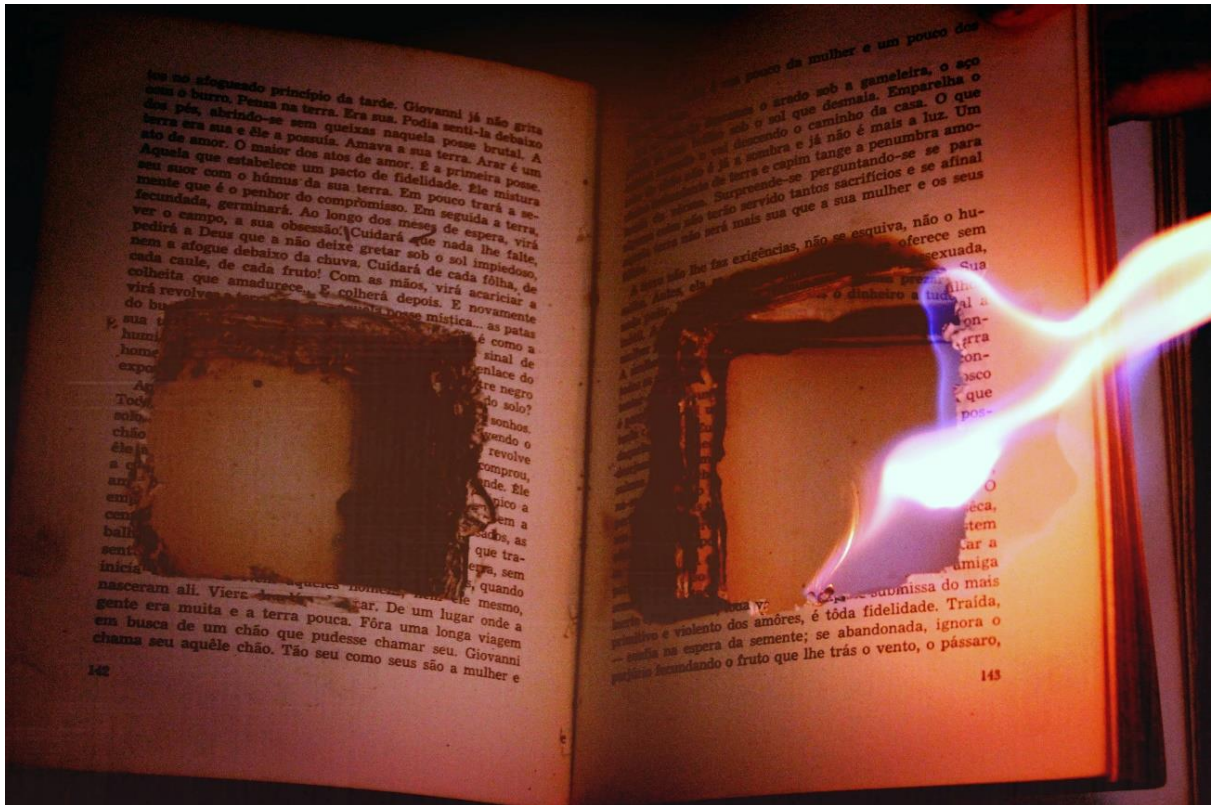
nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que as percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender, que embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já *eram esperados*. Sim, os acasos são imprevistos,

mas não são de todo inesperados – ainda que numa *expectativa inconsciente*. (OSTROWER, 2013, p.25).

Tendo em perspectiva o conceito de acaso em Fayga Ostrower posso hoje afirmar que foi por uma situação imprevista que escolhi trabalhar com o corpo do livro “Filhos do Destino” de Hernâni Donato. No romance dramático, o autor constrói um cenário que nos reconta a história do imigrante, sobre seu percurso no navio, das diferentes nacionalidades que ali se encontram. Um verdadeiro “caldeirão” heterogêneo de culturas, etnias, profissões, crenças e morais. Nesse panorama, imigrantes marginalizados buscam se adaptar a uma terra estranha e ascender socialmente. No entanto, quando escolhi trabalhar com este livro, eu não havia lido e não sabia do que se tratava sua história. Fora uma escolha designada pelo fenômeno do acaso.

Embora o livro foque no retrato do imigrante italiano, as questões de deslocamento, principalmente pensar no navio como meio de transporte de corpos em busca de um lugar ao sol, me faz pensar também como no decorrer dos séculos esse cenário se tornou parte da história de diversos povos, dos negros que sobreviveram ao navio negreiro, e muitos que desapareceram na travessia marítima, no processo da chegada dos jesuítas no processo de catequização dos indígenas imposto pelo catolicismo, na chegada dos colonizadores em diversas partes do mundo, Ásia, África, América do Sul, na história dos meus próprios ancestrais e no navio em que meu próprio pai, ainda na barriga de minha avó, recém resgatada pelo meu avó do marido no qual ela havia sido vendida na Revolução, fugiram para Taiwan em busca de liberdade.

FIGURA 5 – SI, Ying Man. *Sem Título*. 2013. Fotografia de uma ação de queima.



Fonte: acervo da artista.

O lugar da ausência também remonta no trabalho, uma parte da história que se perdeu e que não poderá mais se reencontrada. Nesse espaço vazio, incendiei o corpo do livro, a pele que arquiva a escrita e sua narrativa. A ruptura da narrativa pode evocar também um lugar em que se arde e predominam os anseios de recontar a história através de uma outra percepção. Não é só o corpo do livro que queima e entra combustão, mas o próprio corpo que o aciona, motivado por todos os outros corpos que arderam antes dele. Um corpo coletivo, o corpo da terra, da folha, da mulher, do pássaro. Todas as vozes em uma só história. Como coloca o escritor e filósofo franco-argelino Albert Camus em *O Primeiro Homem*:

A memória dos pobres já é por natureza menos alimentada que a dos ricos, tem menos pontos de referência no espaço, considerando que eles raramente saem do lugar onde vivem, e tem também menos pontos de referência no tempo de uma vida uniforme e sem cor. É claro que existe uma memória do coração, que dizem ser a mais segura, mas o coração se desgasta com as dificuldades e o trabalho, esquece mais depressa sob o peso do cansaço. (CAMUS, 2015, p.71)

Ao retratar a memória é inevitável pensar acerca do que o autor nos revela. A arbitrária relação de poder do capitalismo condiciona irreversivelmente nossa história e consequentemente nossas relações com a memorização e suas reminiscências. E não somente o poderio do capital, mas todas as relações de poder opressivas e autoritárias podem dizimar por completo uma pluralidade de realidades, relatos e corpos. Nesse sentido, para mim que sou le primeire de minha família a se assumir artiste e não-binárie, traçar os elos perdidos de minha ancestralidade e escavar esses corpos e histórias desaparecidas torna-se uma tarefa imprescindível.

CAPÍTULO 2: O OUTRO: ORIENTALISMO E PODER DE NARRATIVA

Ao evocarmos as narrativas individuais, foram se entrelaçando as narrativas do corpo do artista e do corpo do livro. É possível dizer também, que ao nos colocarmos diante de tal possibilidade, deixamos de simplesmente aceitar uma história pré-estabelecida e passamos a compreender o que Deleuze e Guattari querem nos dizer sobre a não-existência de fato, de um enunciado individual, e sim de um mecanismo gerador de enunciados coletivos. Contar a própria história não significa repetir incansavelmente uma trajetória exclusiva e original, mas sim, anunciar e enunciar por intermédio de sua própria experiência uma história que pode ser compartilhada coletivamente.

Edward Said, autor palestino de estudos decoloniais, em seu conhecido livro “Orientalismo” - obra considerada um dos fundamentos dos estudos coloniais – nos traz a seguinte contribuição em seu texto “Cultura e Imperialismo”: “O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos.” (SAID, 2011, p.5). Ou seja, assim como o fenômeno do aparecimento e desaparecimento do corpo, também no contexto podem ser inferidos como rastros fundamentais de uma história não contada. A própria existência ou a ausência de uma narrativa nos revela um dos principais eixos de tensão entre a cultura e a estruturação do imperialismo. Para Said, o impedimento do surgimento dessas narrativas não-oficiais configura umas das principais estratégias da manutenção de uma hierarquia da cultura e do conhecimento pós-colonial.

Ou seja, assim como no capítulo anterior pudemos investigar que o fenômeno do aparecimento e desaparecimento do corpo podem ser rastros fundamentais da história, a existência ou a ausência de uma possibilidade de narrativa nos revela um dos principais eixos de tensão entre a cultura e a estruturação do imperialismo e de seu correlato: a subalternidade.

Acerca de questões semelhantes, a crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak questiona em seu livro “Pode o subalterno falar?” esse local no qual reside a fala. Uma vez que, de modo generalizado, os enunciados da História são majoritariamente escritos e narrados por um determinado padrão social; intelectuais abastados, em sua

maioria homens e brancos. Não obstante, tanto a autora quanto Said nos fazem perceber que tais enunciados são inegavelmente construídos para desempenhar determinado interesse político, econômico e social destas massas. Neste contexto, Spivak nos lança a noção de desejo de Deleuze e Guattari como uma faísca contra um imperialismo colonizador e obscuro:

O desejo é uma máquina, o objeto do desejo também é uma máquina conectada, de modo que o produto é suspenso do processo de produção e algo se desloca da produção para o produto e oferece um resto ao sujeito nômade, vagante. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, vol. 5, p. 31)

Reconhecer o desejo como dispositivo para se impulsionar uma história divergente da que já estamos habituados nos evoca uma possível chama para reconstruir uma narrativa que não se enquadre nos padrões pré-estabelecidos. É nesse sentido que esta pesquisa tem por objeto identificar também o fenômeno do deslocamento, do nomadismo como um potencializador desse desejo de narrativa e produção.

Dessa forma, o desejo se torna um dispositivo para se impulsionar uma história dissidente e é nesse sentido que o desejo pelo deslocamento se torna um potencializador desse desejo de narrativa e produção. No entanto, nem sempre o desejo para deslocar-se é suficiente, surgem as fronteiras, linhas imaginárias que construímos interior e exteriormente em nossos corpos e muitas vezes designam-se como empecilhos para o gesto do deslocar-se.

Acerca das fronteiras, a artista sino-canadense Chun Hua Catherine Dong realiza uma performance em que ela se deita com os braços embaixo de um mapa dos Estados Unidos construída pela própria artista. No mapa, ela esculpe negativamente lacunas que representam as linhas imaginárias que separam um estado do outro. A performance dura cerca de três horas e nela, a artista permanece com os braços embaixo do mapa por todo tempo, enquanto isso, os espectadores são instruídos para urinarem em cima do mapa. Com esse gesto, aos poucos, as fronteiras esculpidas por Dong são preenchidas por urina.

FIGURA 6, 7 – DONG, Chun Hua Catherine. *The Border*, 2015, performance.



Fonte: CHUN HUA CATHERINE DONG.

Ao utilizar da urina do público como matéria para se construir sua performance, Dong pode nos causar certo estranhamento ao primeiro olhar. A urina é uma excreta liberada exclusivamente pelos nossos órgãos sexuais. Dong se encontra nua, completamente rebaixada pelo peso do país em seus braços. Seu corpo dissidente do seu país de origem, a China, causa também estranhamento em um mundo Ocidental, assim como o ato de urinar em público. Nesse sentido, embora carregue questões específicas, o corpo de Dong não é muito diferente do de Ana Mendieta, ambos são receptáculos de uma abominação pelo outro.

O deslocamento de um corpo para um novo território faz com que o outro não nos enxerguem mais como “gente da própria gente”, passamos a ser considerados o “Outro” e nesse espaço, a identidade que até então era pré-estabelecida como algo “estático”, passa a fragmentar-se, para então, absorver o novo cenário, e por fim reconhecer-se a si mesmo. Como aponta Said ao citar “Cadernos do Cárcere” de Gramsci, que diz:

o ponto de partida da elaboração crítica é a consciência do que você é realmente, é o ‘conhece-te a ti mesmo’ como um produto do processo histórico até aquele momento, o qual depositou em você uma infinidade de traços, sem deixar um inventário. (GRAMSCI apud SAID, 2007, p.22).

É importante ressaltar também que, tanto para Said em “Cultura e Imperialismo” quando para Spivak, esses lugares de fala, embora remontem a uma história coletiva, configuram uma narrativa heterogênea, híbrida e muitas vezes mestiça. Daí sua especificidade: não correspondem a uma memória singular, homogênea e unificada. São recortes distintos.

(...) na verdade, a luta que se trava em seu interior envolve defensores de uma identidade unitária e os que veem o conjunto como uma totalidade complexa, mas não redutoramente unificada. Essa oposição supõe duas perspectivas diferentes, duas historiografias diversas, uma linear e dominadora, a outra contrapontual e muitas vezes nômade. (SAID, 2011, p.19)

Dentro desta premissa, é aí que os autores nos alertam sobre o perigo da história homogênea e única: ela é constantemente imposta e utilizada por aqueles que dominam o poder da narrativa para falar do Outro. Possuímos em nossa própria história sequelas graves desse olhar em relação ao estrangeiro enquanto “Outro”: o

“primitivo”, o “selvagem” o “índio”, o “negro”. Primeiro com as grandes navegações, a colonização sanguinária que se deu no Brasil em relação aos habitantes nativos que já pertenciam a esta Terra. Considerados forasteiros de seu próprio lugar, foram e continuam sendo impedidos de exercer seus costumes, suas crenças, seus ritos, sua existência. O massacre da colonização se dá no planeta inteiro, nos continentes asiáticos, africano, sul-americano. E com isso, socialmente perpetuamos suas doenças psicológicas, através do nacionalismo exacerbado, da xenofobia, das fronteiras imaginárias que erguemos em nós mesmo e consideramos corpos mortos aqueles que ousarem transpassá-las.

Na obra “*Mimic*”, do artista canadense Jeff Wall podemos perceber a captura um momento decisivo: um casal de brancos passeia em uma rua típica norte-americana, no entanto, o homem é flagrado fazendo um gesto hostil e racista a um outro passante com fenótipos leste-asiático. Embora a obra fale explicitamente de uma situação pontual marcado pelo racismo, o artista nega qualquer possibilidade de enquadrar sua obra em uma temática “racista” ou “antirracista”. Para ele, sua obra fala sobre um ato de violência cotidiana, vivenciada pelo próprio artista. Assim, como grandes pintores como Mallarmé e Manet retrataram grandes cenas do cotidiano, Jeff Wall busca concentrar a temática de seu trabalho nessa complexidade pictórica também presente na pintura.

FIGURA 8 – WALL, Jeff. *Mimic*. 1982, fotografia cinematográfica.



Fonte: TATE.

O momento da captura é essencial nessa narrativa, uma vez que reconta uma história vivida pelo próprio artista, que então, foi reencenada por atores para a fotografia. Embora, o artista prefira concentrar suas discussões acerca do encontro com o real que a fotografia provoca e o pictorialismo do retrato urbano, é quase impossível de primeira instância não iniciar uma discussão, mesmo que interna, acerca do racismo e suas implicâncias na sociedade.

Uma das tarefas desta pesquisa é buscar compreender de que formas tais discussões que apresentam linhas divisórias tão tênues e marcantes podem fomentar a compreensão dos trabalhos artísticos, como por exemplo Ana Mendieta, Chun Hua Catherine Dong, Paulo Nazareth e em minha própria produção também. Para tal, vamos buscar contextualizar como alguns autores colocam a temática do racismo e da xenofobia como situações latentes ao longo da nossa história.

Um dos termos abordados na pesquisa, será o termo Orientalismo, utilizado por Said em seu livro. Segundo ele próprio corresponde a um:

(...) termo genérico que tenho empregado para descrever a abordagem ocidental do Oriente; Orientalismo é a disciplina pela qual o Oriente era (e é) abordado de maneira sistemática, como um tópico de erudição, descoberta e prática. Mas, além disso, tenho usado a palavra para designar o conjunto de sonhos, imagens e vocabulários disponíveis para quem tenta falar sobre o que existe a leste da linha divisória. (SAID, 2007, p.43)

Em outras palavras, o Orientalismo corresponde a um sistema de vislumbres culturais que a sociedade dita Ocidental vai aderir para tentar explicar cultural social e politicamente o fenômeno do Oriente. Tais vislumbres muitas vezes ocorrem de forma superficial e genérica uma vez que o próprio termo Oriente foi determinado pelos que entendemos hoje em dia como ocidentais. É um termo inventado, para referir-se ao Outro. O Outro é aquele que não somos nós, o diferente, o estranho. Essa problemática vai se configurar durante toda a história da civilização, através das colonizações. Em toda parte do mundo em que a colonização aconteceu e ainda acontece, podemos observar o quanto esse sentimento de pertencimento e não-pertencimento foi e é crucial para legitimar a dizimação em massa de povos, etnias e diversidades.

O autor vai contextualizar, principalmente, como a prática do orientalismo vai ser crucial nas relações de tensão entre a Europa e o Islã. Além de ser a base para o desenvolvimento do imperialismo em povos que foram colonizados, como os chineses, os africanos e os indígenas americanos.

Durante grande parte da sua história, portanto, o Orientalismo carrega dentro de si o carimbo de uma atitude européia problemática para com o islã, e é para esse aspecto agudamente sensível do Orientalismo que se volta o meu interesse neste estudo. (SAID, 2007, p.43)

Ainda sobre o contexto da colonização, afirma Said:

Durante todo o contato entre os europeus e seus "outros", iniciado sistematicamente quinhentos anos atrás, a única ideia que quase não variou foi a de que existe um "nós" e um "eles", cada qual muito bem definido, claro, intocavelmente autoevidente. (SAID, 2011, P.18)

A partir disso podemos afirmar que uma das premissas para a manutenção de um sentimento genuíno de pertencer e não-pertencer partem justamente desta lógica do Outro que Said nos revela. Nesse contexto, Said vai reafirmar que desde os primórdios da colonização o que nos mantém reféns desse estigma de uma civilização mais “evoluída” que a outra é exatamente essa ideia de que existe um “nós” e um “eles”. Dessa forma, enquanto perpetuamos essa espécie de pensamento damos continuidade para um ciclo de existência que mantém o racismo estrutural e a xenofobia como agentes ativos.

No Brasil, por exemplo, conhecemos os impactos do massacre indígena e da escravidão negra. Infelizmente, somos uma nação marcada pelo sangue desses povos e construída através da manutenção do racismo estrutural que desumaniza aquele que chamamos de Outro. Faz parte desse sistema estabelecer uma espécie de hierarquia do que pode ser considerado mais “evoluído”, portanto, digno de valor, enquanto aqueles que não se enquadram nesses aspectos são destituídos de suas fortalezas culturais, étnicas e ancestrais, quando não são se tornam corpos desaparecidos ou banhados em um mar de sangue.

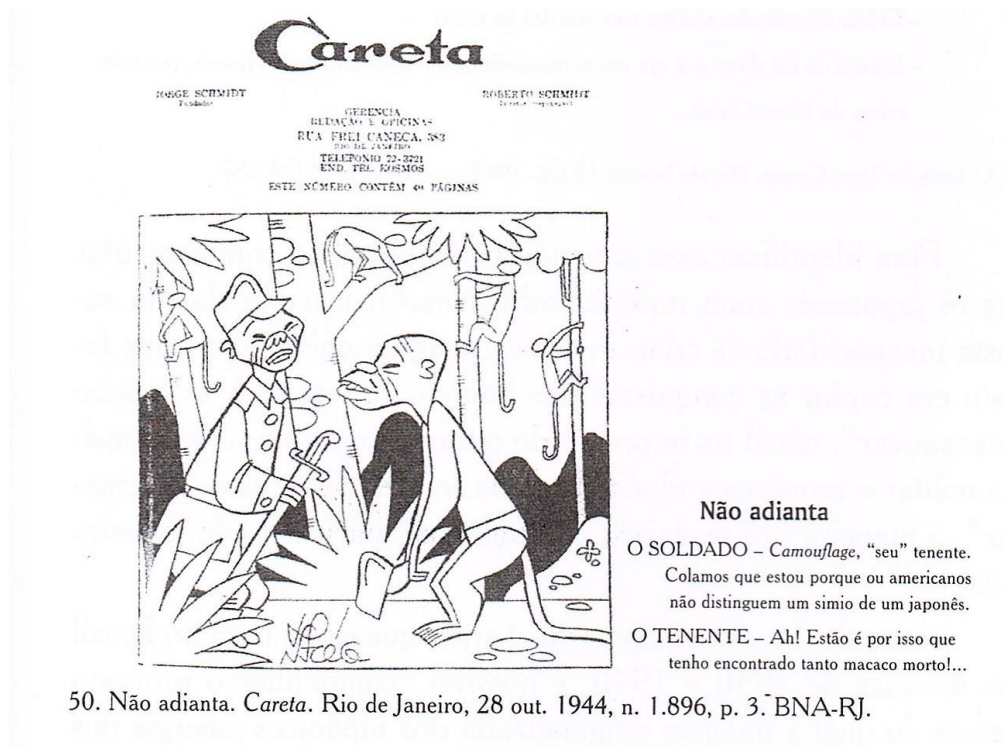
A desumanização, dentro do racismo estrutural, é um recurso utilizado há séculos por aqueles que se dizem detentores do poder. De tal forma, coloca a pesquisadora nipo-brasileira Marcia Yumi Takeuchi em seu livro “Perigo Amarelo”:

Outra forma de inferiorizar os nipônicos era retratá-los como “macacos amarelos”, novamente desumanizando-os. A revista *Careta*, de 28 de outubro de 1944, publicou uma charge de autoria de Théo, que apresentava militares nipônicos disfarçados de macacos (fig. 50). O diálogo expressa a intenção do desenhista: um dos “macacos”, o soldado, afirma estar se disfarçando para fugir dos americanos na selva: “– *Camouflage*, ‘seu’ tenente. Colocamos um rabo porque os americanos não distinguem um símio de um japonês”. O tenente, por sua vez, responde: “– Ah! Então é por isso que tenho encontrado tanto macaco morto!” (TAKEUCHI, 2008, p.246)

A charge analisada pela autora faz parte de uma coletânea de documentos e periódicos que, em seu livro, nos mostram mais uma das faces do preconceito e da estigmatização do Outro como diferente. A autora contextualiza as diversas variantes de representação do japonês durante as décadas 1920, 1930, 1940. Ela resgata as formas de identificação como a “minorias modelo”, “bom trabalhador”, mas que é, no

entanto, perigoso à segurança nacional, uma vez que os japoneses buscavam preservar sua cultura e insistiam em usar seu próprio idioma, no qual era incompreensível pelos policiais, gerando teorias conspiratórias de que os japoneses eram perigosos à segurança nacional. O discurso racista antinipônico consideravam os japoneses etnicamente perigosos e muitas vezes, a simples presença de um artista imigrante pintando em praça pública, gerava uma interpretação de ameaça pelos policiais. O livro também identifica como a política da nacionalização, xenofobia e repressão difundidas durante o governo de Getúlio Vargas (1930) trouxeram tempos difíceis para os japoneses radicados no Brasil. Eis a charge:

FIGURA 9 – Théo. *Não adianta*. 1944, charge.



Fonte: O Perigo Amarelo.

Segundo a autora, os japoneses eram representados como macacos pois supostamente eram incapazes de criar, inventar algo. Acreditava-se que tudo que os nipônicos faziam era copiar as conquistas realizadas pelo homem branco. Daí a expressão “macaquear” se tornou famosa nos periódicos e jornais da época.

Pensar acerca de questões étnico-raciais (quase) nunca é um território fácil ou idôneo. Não convém a esta pesquisa apontar repostas fáceis para este panorama tão

complexo em suas (des)construção. Mas na medida em que fazemos abordagem a artistas e obras que, de formas diversas, trazem a tona esta problemática no seu trabalho, sim é a nossa intenção evidenciar estratégias para começarmos a pensar em uma saída para este tipo de problemática, seriam por exemplo, trabalhando na desconstrução deste pensamento de que existe um Outro, diferente de nós. Pois, bem como coloca Said:

O imperialismo consolidou a mescla de culturas e identidades numa escala global. Mas seu pior e mais paradoxal legado foi permitir que as pessoas acreditassem que eram apenas, sobretudo, exclusivamente brancas, pretas, ocidentais ou orientais. No entanto, assim como os seres humanos fazem sua própria história, eles também fazem suas culturas e identidades étnicas. Não se pode negar a continuidade duradoura de longas tradições, de moradias constantes, idiomas nacionais e geografias culturais, mas parece não existir nenhuma razão, afora o medo e o preconceito, para continuar insistindo na separação e distinção entre eles, como se toda a existência humana se reduzisse a isso. A sobrevivência, de fato, está nas ligações entre as coisas; nos termos de Eliot, a realidade não pode ser privada dos “outros ecos [que] habitam o jardim”. É mais compensador — e mais difícil — pensar sobre os outros em termos concretos, empáticos, contrapontísticos, do que pensar apenas sobre “nós”. Mas isso também significa não tentar dominar os outros, não tentar classificá-los nem hierarquizá-los e, sobretudo, não repetir constantemente o quanto “nossa” cultura ou país é melhor (ou não é o melhor, também). (SAID, 2011, P 395)

Nem sempre o preconceito, o racismo ou a xenofobia se dão em pleno massacre como ocorridas diversas vezes ao longo da história. A verdade é que, muitas das vezes, ele se dá como um vírus, invisível, velado, e se disfarça de um sentimento prepotente do que “somos” ou “possuímos” é melhor do que o outro é ou possui. Essa necessidade de reafirmação de um *status quo* é a base para que esse racismo ou preconceito estrutural se desenvolve e crie os rizomas necessários para perpetuar suas ideologias destrutivas.

Se não tomamos cuidado, o vírus do racismo e da xenofobia se propagam velozmente, e assim como é sua própria natureza, é capaz de devastar sociedades inteiras. No entanto, a diferença de um vírus biológico para um vírus, por assim dizer, “social”, é que o vírus social é implantado pelo próprio ser humano e com suas catástrofes colocam em xeque sua própria existência.

CAPÍTULO 3: DESEJO EM FUGA: (DES)TERRITORIALIDADES E A FOTOPERFORMANCE EM FAMÍLIA

No capítulo anterior, vimos como o processo do imperialismo impactou nossa memória e corpos de modos irreversíveis, assim, pululam questionamentos como “Há possibilidade de reverter essa situação?”. Um dos questionamentos que podemos apontar é que a partir das forçadas embarcações e rotas de fuga surgiram os corpos nômades e imigrantes.

Deleuze e Guattari, apontam a diferença entre eles através da noção de desterritorialização. Para os pensadores, o nômade é um desterritorializado por excelência. Ou seja, o corpo nômade é aquele que encontra no não-lugar sua morada. Esse não-lugar pode caracterizar-se pelo fluxo-devir do pensamento. Um espaço liso, local fronteiro em que a viagem pode ocorrer não somente através do deslocamento material, mas do deslocamento de ideias, conexões.

São nômades por mais que não se movam, não migrem, são nômades por manterem um espaço liso que se recusam a abandonar, e que só abandonam para conquistar e morrer. Viagem no mesmo lugar, esse é o nome de todas as intensidades, mesmo que elas se desenvolvam também em extensão. Pensar é viajar, e tentamos anteriormente erigir um modelo tecnológico dos espaços lisos e esfriados. (DELEUZE, GUATTARI, p.116)

Segundo a lógica deleuze-Guattariana, o nomadismo não precisa estar relacionado intrinsecamente ao movimento, mas às noções de desterritorialização e reterritorialização. Ao contrário do imigrante que vai alcançar o estado de (re)territorialização posteriormente ao deslocamento, o nômade o encontra através do seu próprio desejo pela desterritorialização. É o desejo que nos torna deslocados. O deslocamento de si mesmo nos reconecta com o que é mundano, ou seja, do mundo, da terra. Corresponde a uma etapa do ensinamento que nos é mais doloroso e traumatizante: estar com os pés sob a terra, sermos terráqueos.

Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria

desterritorialização. É a terra que se desterritorializa ela mesma, de modo que o nômade aí encontra um território. (DELEUZE, GUATTARI. p.44)

Pensar no corpo como nômade/imigrante e mais além, no corpo da terra como um dispositivo indispensável para um processo de (re)encontro com o território do mundo, e posteriormente de si mesmo, me faz pensar em um grande desejo de transpor os limites da binaridade. Embora ainda carreguem em si um jogo de oposições que é relevante para o entendimento do pensamento humano, há uma urgência em transcender essas relações, para que possamos compreender os processos pessoais, sociais, políticos e artísticos com maior totalidade e pluralidade. Com isso, podemos refletir acerca da noção de corpo através do jogo da *différance* proposto por Derrida, citado aqui através da leitura que dele faz a pesquisadora Christiane Greiner em “O Corpo”:

O próprio Derrida propõe um conceito bem complexo de diferença que, em francês, apresentaria uma sutileza importante entre *différence* e *différance*. A sugestão de elaborar o conceito como *différance*, com um “a” que não é pronunciado mas aparece na escrita, está ligada ao reconhecimento de que a diferença é sempre provisória. Não se trata de uma oposição estática. É um jogo que faz com a língua francesa e que na sua etimologia guarda um binarismo filosófico importante entre tempo e espaço. Por isso a *différance* é tanto estrutural como histórica porque ela opera tanto no espaço como no tempo. O espaço, a partir de então, seria o espaço da escritura, não apenas da palavra escrita mas da escritura dos fenômenos no mundo e no corpo. A tal *différance* seria uma espécie de ação da suplementariedade. Condição da possibilidade de existência de todos os sistemas, rompendo oposições estanques entre dentro e fora, igual e diferente, este e outro. A descrição de um sistema, seria ao mesmo tempo, a inabilidade para descrevê-lo. Os paradoxos estão presentes e não adianta negá-los. A própria desconstrução questiona os temas da tradição ocidental mas é claramente parte da tradição. (GREINER, 2013, l. 1255).

Como coloca o intelectual argelino Mustapha Chérif, em “O Islã e o Ocidente” (2013), “O Outro diferente é indispensável.” (CHÉRIF, 2013, p. 93). No livro, o autor apresenta uma conversa importante com Jacques Derrida acerca de questões prementes de nosso tempo: o universal, a secularização, a relação com o outro, a modernidade e a democracia, entre outras. Entre tantos questionamentos, a consciência de uma verdadeira civilização plural e universal deve ser compreensível a todos. Ao referir-se ao outro é necessário aceitar o abismo de diferenças, ou *différance*. É uma utopia pensar na universalização – estado inevitável em nossa existência - como uma possibilidade hegemônica, embora o processo da globalização insista em nos

submeter, em uma unificação heterogênea, híbrida e plural. Nesse sentido, o resgate da diversidade linguística é colocado por Derrida.

Penso que a pluralidade é a própria essência da civilização. A pluralidade, quero dizer, a alteridade, o princípio das diferenças e o respeito pela alteridade estão nos princípios da civilização. Logo, não imagino uma civilização universal homogênea, seria o contrário da civilização. Sabe-se hoje, por exemplo, que um número considerável de línguas desaparece todos os dias; não tenho os números em mente, mas sei que são centenas de línguas e idiomas que estão desaparecendo; que uma hegemonia linguística assustadora está tomando conta da Terra, e isso é o contrário da civilização. (DERRIDA apud CHÉRIF, 2013, p.86)

Deslocar-se, pôr à deriva do fluxo, do delírio e da viagem. Ou simplesmente colocar os dois pés porta afora. Caminhar por lugares nunca antes explorados, sozinho ou acompanhado. Quais as potências dessas microperformances cotidianas? Em 2014, realizei uma das minhas últimas viagens com minha família (pai e mãe) para Tiradentes, que não passava de uma viagem típica e familiar. Corrijam-me se estiver errado, porém acredito que são nessas saídas despreziosas que o tempo nos revela a preciosidade de suas capacidades. Durante o passeio, nos deparamos com uma loja de fotografia com trajes antigos. Não havia em mim a pretensão de transformar essa imagem em fotoperformance, no entanto, insisti para que fossemos tirar uma fotografia “de época”. Minha mãe foi a primeira a topar, enquanto meu pai, ainda se encontrava no impasse:

- Vão vocês duas.

Eu disse resiliente:

- Ou vamos todos ou ninguém vai.

Entramos na loja. Meu pai, um homem muito fechado e conservador em seus costumes, acabou entrando na brincadeira. Senti o quanto era bom presenciar essa cena. É o tal jogo da *différance* proposto por Derrida. Abrir-se para o novo, diferente.

Meus pais se vestiram e eu achei os incrivelmente engraçados. Eles são naturais de Taiwan, e os trajes de época ocidentais os deixavam muito diferentes do que se

imagina de um casal de idosos asiáticos reconhecidos por outros como amarelos. A moça da loja me trouxe um vestido, parecido com o que minha mãe usava, porém menor. Me senti estranhe e sem pensar muito refutei:

- Você não teria roupas masculinas para mim?

Confesso que meus questionamentos sobre uma identidade não-binária não eram claros nessa época para mim: todos os conceitos que apresento na pesquisa, eu fui apreender depois, no processo acadêmico e de vida, ao longo deste processo de pesquisa e escrita realizado através desta dissertação de mestrado. Naquele momento, eu só me sentia estranhe em vestir um vestido daqueles, como se não me fosse confortável, assim como foi durante minha pré e adolescência, vestir qualquer roupa “muito feminina”.

Cada qual teve direito a um objeto. Meu pai se apossou de uma bengala e minha mãe de colares que ela apreciou. Eu pedi para dar uma olhadinha no que a moça tinha a me oferecer. Um cachimbo. *Ceci ne pas une pipe*. Foi o primeiro que escolhi. Para o toque final, a moça me entregou uma mala. Viajantes. Um retrato mais do que fiel da nossa família.

FIGURA 10 – Si, Ying Man. Jeff. *Retrato de Imigrantes*. 2019, fotoperformance familiar.



Fonte: acervo da artista.

Nos dirigimos para a entrada da loja e colocamos nossos corpos em ação. A ação quase estática para a performance para câmera. Mais uma vez, um diálogo de antecipações: hoje, os velhos idosos ocidentais-orientais estão de volta em oriente, onde, após uma vida no Brasil, assumem novamente o papel de imigrantes às

avessas, e mais uma vez o retrato familiar de domingo, sem eu sabê-lo, dava início a algo que foi tomando corpo depois na minha vida, e que está tomado corpo cada vez maior com a prática artística: a ideia e conceito da fotoperformance. Conceito este que se reúnem três coisas que mais tarde eu exploraria de forma sistemática dentro dos meus processos de criação artística: a fotoperformance, a fotografia e a performance. A fotoperformance, a meu ver, carrega esse caráter híbrido que citamos anteriormente. Não é total estaticidade, como também não é uma ação em total movimento. Há gestos, há movimento, e há a necessidade da pausa também. O movimento de captação da fotoperformance também se estende. É através da fotografia que o processo de sua apreensão e expressão propagam-se continuamente. O ato não se encerra na ação, mas sim evoca-se um novo ato: o de parir uma imagem. Essa imagem é autônoma, busca suas próprias reverberações, significados e significantes.

O movimento é extensivo, a velocidade, intensiva. O movimento designa o caráter relativo de um corpo considerado como "uno", e que vai de um ponto a outro; a velocidade, ao contrário, constitui o caráter absoluto de um corpo cujas partes irreduzíveis (átomos) ocupam ou preenchem um espaço liso, à maneira de um turbilhão, podendo surgir num ponto qualquer. (Portanto, não é surpreendente que se tenha invocado viagens espirituais, feitas sem movimento relativo, porém em intensidades, sem sair do lugar: elas fazem parte do nomadismo.) (DELEUZE, GUATTARI, p 44)

Sempre haverá um lugar para nos desterritorializar, para assim encontrar nossa própria (re)territorialização. Sair de um lugar para o outro, deslocar-se de si mesmo. Pôr os pés porta afora, outra pesquisadora que corrobora com esse pensamento é a feminista norte americana Caren Kaplan ao escrever que: “devemos sair de casa, por assim dizer, já que nossos lares costumam ser locais de racismo, sexismo e outras práticas sociais prejudiciais.” (KAPLAN, apud BLOCKER, 1999, p. 69). Um exemplo que podemos dar a isso, é a artista Ana Mendieta que realiza esse processo de desterritorialização reencontrando em seu próprio trabalho um lugar para sua própria (re)territorialização.

Em 1961, Ana Mendieta fora exilada de Cuba aos Estados Unidos, com apenas doze anos de idade. Desterritorializada, expatriada e enquanto mulher hispânica, experimentou na pele as macelas do racismo e da xenofobia. Ana Mendieta busca a terra como seu lugar de expressão artística e criação. Seu corpo e muitas vezes o

desaparecimento de seu corpo torna-se agente expressivo desse sentimento de não-pertencimento, dessa necessidade de questionar e de transpassar as fronteiras. Na obra “*Untitled (Facial Hair Transplants)*”, Ana Mendieta nos mostra que seu corpo performático está novamente disponível para desafiar as fronteiras.

FIGURA 11 – MENDIETA, Ana. *Untitled (Facial Hair Transplants)*. 1972. Fotoperformance.



Fonte: FONSECA, 2015.

Sejam fronteiras geográficas de sua história, sejam as fronteiras da ideologia de gênero. Homem/mulher, latina/americana, presente/ausente, essência/antiessência seu corpo é seu campo de batalha e (re)existência. A historiadora de arte norte-americana Jane Blocker, autora do livro “*Where is Ana Mendieta?*” (1999), questiona: “se o gênero é construído, como e por quem? O gênero/sexo é determinado pela cultura ou escolhido livremente pelo indivíduo? O gênero é a metade construída do

sexo/gênero binário; nesse caso, o sexo é realmente livre de inscrição social?”
(BLOCKER, 1999, l. 697, tradução nossa)

CAPÍTULO 4: O CAMINHO DO CORPO: A PERFORMANCE AUTOBIOGRÁFICA

Mas quando foi que o corpo entrou, já de maneira consciente, em meu processo artístico? E a performance?

O corpo sempre esteve lá, mesmo quando eu era incapaz de vê-lo. Foi o professor Marcelo Drummond da habilitação de Artes Gráficas da UFMG na qual eu era matriculada quem me deu o toque. Um dia, solicitaram que levássemos todos os nossos trabalhos para uma avaliação. Estavam tentando identificar nossas áreas de interesse para nos orientar e encaminhar para o projeto final. Eu levei um bocado de trabalhos de pintura, que é uma das coisas que sempre gostei de fazer. Na verdade, havia escolhido a habilitação Artes Gráficas por ser a única habilitação que eu não possuía nenhuma noção do que se fazer. Assim, eu era quando jovem queria abraçar sempre o que me era diferente, a possibilidade de aprender algo desconhecido sempre foi uma tentação irresistível para mim.

Marcelo Drummond olhou meus trabalhos e disse:

- Você já pensou em fazer performance?

Eu pensei comigo mesmo... “Performance? Aquela modalidade na qual as pessoas sempre expõem o corpo...?” E respondi logo:

- Não, nunca.

Ele insistiu:

- Pois eu acho que te interessaria, pois bem, em seus trabalhos... o tempo todo você está falando do corpo... Nas suas pinturas por exemplo.

Respondi que iria pensar sobre o assunto, mas pensei bem comigo mesmo: “Não deve ser possível, eu sou muito tímida, não teria condições”. Parecia que ele até sabia o que eu estava pensando pois me passou mais coordenadas:

- Tem um professor que é referência em performance e ele dá aulas na Guignard, por que você não vai lá e tenta uma isolada? Vou te passar o contato dele, chama Marco Paulo Rolla.”

Não sei explicar muito bem o que aconteceu depois disso. Foi um clarão que eu vi no sorriso dele, e aquela sensação de me sentir desafiada, sabe. Está aí algo que eu nunca experimentei, nem presenciei, pois até então não haviam aulas de Performance na Belas Artes. Então tá. Vamos lá e tudo nunca mais foi como costumava ser.

Além do embasamento prático-teórico das aulas, no fim do semestre, apresentávamos uma mostra chama de Mostra Perplexa, orientada pelo professor Marco Paulo Rolla. Foi a primeira vez que performei.

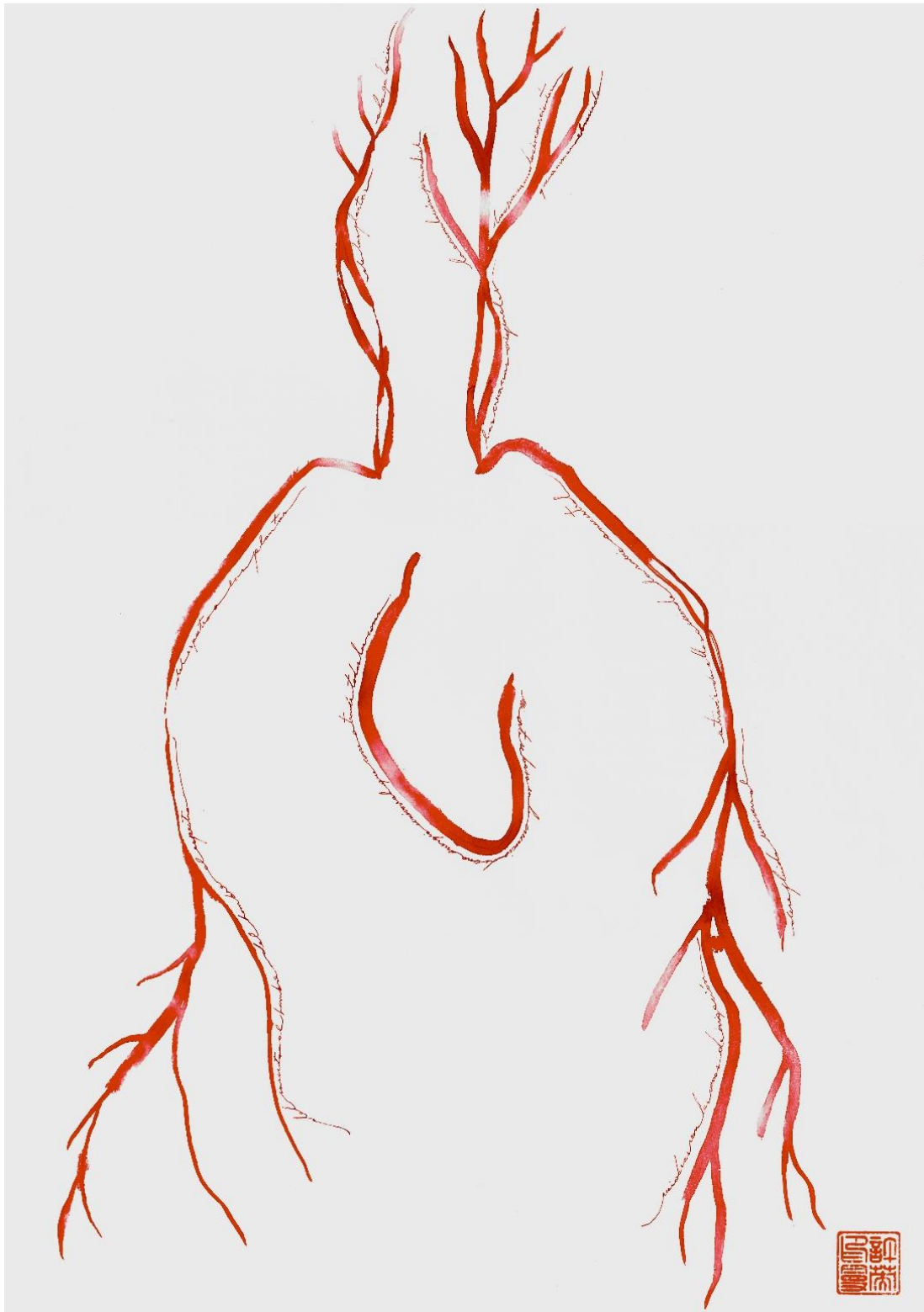
As experiências com performance são quase sempre as mais intensas que o corpo pode experimentar. Nessa Mostra não foi diferente e a primeira vez é sempre inesquecível. Foi uma das experiências mais incríveis e mais dolorosas que experimentei. Além de performar, me dediquei a fotografar quase todas as performances que aconteceram. E pensando bem, foi o primeiro evento de arte que fotografei na vida. Havia tido a experiência de fotografar na rua, passeatas, as manifestações de 2012, mas evento artístico também havia sido o primeiro. Foi amor e ódio, preciso dizer. Meu corpo doía tanto, mas tanto, só de estar ali, havia tanta energia sendo construída para depois esvaziar-se de mim por completo. No final, me senti abandonada por mim mesma, e de tudo, posso dizer que foi uma experiência bem real.

A performance que apresentei chamava Fluxos s/ papel. Havia um tempo que eu investigava as relações do microcosmo com o macrocosmo, do corpo com as expansões cósmicas. Fazia desenhos com nanquim vermelho, na tentativa de ilustrar esses rizomas invisíveis que se/nos conectam com o corpo, como disse Ana Mendieta.

Minha arte é baseada na crença em uma energia universal que percorre todas as coisas (...). Meus trabalhos são as veias da irrigação desse fluido universal. Através deles surge a seiva ancestral, as crenças originais, a acumulação primordial, os pensamentos inconscientes que animam o mundo. Não há passado original que deva ser redimido: há vazio, orfandade, a terra sem

batismo desde o início, o tempo que nos observa de dentro da terra. Acima de tudo, há a busca pela origem. (MENDIETA apud OBREGÓN, 2015).

FIGURA 12 – Si, Ying Man. *Ode a Ana Mendieta*. 2013. Desenho/Pintura/Caligrafia.



Fonte: acervo da artista.

Quando menos percebia, assim como Ana Mendieta, também estava me debruçando sobre essa busca pelo primordial. O vermelho, poderia ser só uma cor, mas há também nessa cor primária o desejo pela seiva ancestral, pela primeira respiração. Segundo Eva Heller, o princípio era vermelho:

No princípio era o vermelho. Foi a primeira cor que o homem batizou, a mais antiga denominação cromática do mundo. Em muitas línguas, a palavra para “colorido” é a mesma para a cor vermelha, assim como na palavra hispânica “colorado”.

O vermelho é supostamente também a primeira cor que os bebês enxergam. E quando se pede a eles que digam, espontaneamente, o nome de uma cor, a maioria deles diz “vermelho”, mesmo se essa não for a cor favorita deles. (HELLER, 2013, p. 101).

O vermelho também é a cor das primeiras tinturas, utilizadas nas pinturas rupestres. Sua potência ancestral parece carregar em si, a rigor, um elo com o tempo perdido, com o tempo dos princípios que se encontram latentes, obscurecidos na memória, a memória do trauma, da descoberta do desejo pulsante. O vermelho é ancestral e uma cor irrefutavelmente política.

Na performance “Fluxos s/papel” os elementos vermelho e pincel são novamente explorados, no entanto, com o próprio corpo que além de agente ativo, passa a ser o próprio objeto utilizado também – o pincel. Mergulhar a cabeça no vermelho, na seiva ancestral e daí tirar o sumo necessário para sua (cria)ção. Pensar também em transpor os limites entre o objeto e o corpo. Afinal de contas, quem disse que o objeto não poderia ser eu.

FIGURA 13, 14, 15, 16 – SI, Ying Man. Fluxus S/Papel. 2014. Registro fotográfico de uma performance de desenhar com o cabelo sobre papel de arroz japonês.





Fonte: acervo da artista.

No final da performance, despi meu corpo e me manchei mais desse vermelho. Com o corpo “batizado” dessa cor, selei no final do que chamei de “caligrafia espontânea”, o “poema vermelho” – o poema do corpo. Novamente, meu corpo volta à condição híbrida de corpo-objeto, é também um carimbo. O carimbo é muito utilizado pelos pintores chineses como assinatura, é como se fosse a digital do artista. Nesse sentido, pensei que se a pele, maior extensão que possuímos corpórea, não seria uma espécie de macrosselo, uma vez que em suas minúsculas fissuras, cicatrizes. Trazendo um desenho único de cada individualidade, assim como a digital e o selo do artista.

Essa busca por uma efígie da individualidade não deve ser lida como uma busca do artista pelo original, e sim pelo originário. Assim, como foi essencial para Ana Mendieta esse chamado para o retorno às origens, foi para mim, indispensável buscar esse território primordial na criação de diversas performances que realizei nos períodos de 2014 a 2018. Como disse anteriormente, ao citar Fayga Ostrower, tal busca pela ancestralidade fora um imprevisto, mas não um acaso.

Segundo a cosmologia chinesa, quando um poeta chinês escreve um poema, ele desenha o corpo dos ideogramas. O corpo da escrita é como se fosse o rastro do corpo em movimento. O pintor chinês ao pintar uma paisagem, nunca é só a paisagem, mas um autorretrato de si, e para os chineses, as montanhas, o sol, os rios, são nada menos que o macrocosmo de seu próprio corpo. Na verdade, não há distinção entre o pintor e o escritor. Pois a caligrafia (*shufa*) que é feita com o pincel (*maopi*) pode ser entendida como pintura. A cosmologia chinesa recorrentemente faz analogias com o próprio corpo e o ato de criar com o corpo do outro e com o não-corpo do cosmos, é uma maneira que os antigos chineses encontraram de se conectar com impulsos invisíveis, já que:

para o pintor chinês, a pincelada é realmente o elo entre o homem e o sobrenatural. A pincelada, na verdade, por sua unidade interna e sua capacidade de variação, é uma e múltipla; incorpora o processo pelo qual o homem que desenha é adicionado aos gestos da criação (o ato de traçar a pincelada corresponde ao próprio ato que tira alguém do caos, que separa o céu da terra); A pincelada é ao mesmo tempo a respiração, o ying-yang, a terra-céu, os dez mil seres, ao mesmo tempo em que assume o ritmo e as pulsões secretas do homem. (CHENG, 1993, p. 62).

Meu pai, Si Chi Tae, além de se interessar muito por pintura chinesa, escreveu o livro “张大千的八德园世界: 1953-1989” – “Zhāngdàqiān de bā dé yuán shijìè: 1953-1989”, ou “O Mundo do Jardim de Zhang Da Qian: 1953-1989” (2003). Ele sempre pintou poemas perto de mim, mas ironicamente, se considerava um péssimo pintor, por não ter sido admitido na Escola de Artes de Taiwan na época em que prestou vestibular. Estudou Jornalismo e passou a vida inteira escrevendo artigos, poemas e próximo dos seus livros. Seu livro, é uma espécie de biografia poética do pintor 张大千 (Zhang Da Qian), artista conhecido por suas imensas caligrafias e pinturas de paisagem.

FIGURA 17 – ZHANG, Da Qian. Sem Título. Pintura.



Fonte: MORTELMANS, 2014.

As grandiosas pinturas de Zhang Da Qian são como lançar-se no espaço, um espaço azul, de nuances em fuga. É uma grande força azul que se lança no espaço e suas tonalidades se abrem como se houvesse ali, um desejo de expandir-se, deslocar-se para além do território do papel. Quando falo do imprevisto proposto por Ostrower, me

refiro à essa potência que o passado através do desejo de presentificar-se manifesta. É uma dinâmica natural do processo criativo, bem como a autora vai dizer:

A situação é sempre dinâmica e se desenvolve de modo dinâmico. Ou seja: as ressonâncias, que os acasos mobilizam em nós, não congelam o passado. Muito pelo contrário. Embora os conhecimentos venham de certo modo pré-orientados (nunca preestabelecidos) pelo que foi apreendido anteriormente, eles reativam as experiências do passado e as requalificam por sua vez, alterando os significados anteriores e reinterpretando-os com referências do presente. (OSTROWER, 2013. p.49)

Me parece que muitas vezes o passado se encontra latente em nossos trabalhos, esperando uma oportunidade para fazer-se presente. Quando ele retorna, como em uma espécie de espiral, o passado morre, pois se torna novamente presente. E nesse estágio brota do inconsciente uma *outra consciência*, diferente do que antes era, porém preservando parte do que outrora foi. Essa evocação do passado nos revela os caminhos que foram percorridos antes e durante nossa existência. Ressignificado, agora, no presente, o passado passa a exercer sua força criativa. E assim, retornar ao passado novamente.

No entanto, deixemos bem claro nesta pesquisa, que essa potência criativa não se trata de uma inspiração como um momento luminoso, romantizado por muitos como um dom artístico. Na verdade, o que estamos tratando aqui, são reafirmações da importância do processo como fonte geradora de um trabalho artístico, e esse processo sempre vai nos apontar para buscas e descobertas muito mais abrangentes, que somos a princípio, capazes de conceber. O processo nos leva além.

CAPÍTULO 5: A PERFORMANCE NÔMADE: CORPO, PAISAGEM E REGISTRO

Desde os primórdios dos tempos o ser humano migra de um lugar para o outro. Foram através dos primeiros fluxos migratórios que experimentamos enquanto humanidade o fenômeno do nomadismo. No entanto, nos interessa analisar e investigar suas relações conceituais com o processo da criação artística.

Há milhões de anos o ser humano migra e realiza arte. Como ambos os fenômenos estariam interligados? Sabemos que a humanidade migrava em busca de melhores condições de caça e hoje em dia, ressignificando esse hábito hostil com os animais, continuamos a migrar, mas em busca de imagens, viajamos para fotografar, desenhar paisagens, migramos em busca de melhores condições de vida, fazemos safaris fotográficos. A caça pelo alimento pode ser vista hoje em dia pela caça por aquilo que alimenta a alma⁶.

Pode-se dizer que um corpo nômade é aquele que pede deslocamento constante, o corpo que se põe à deriva, que atende os desejos de transpor as geografias físicas e imaginárias. Nesse sentido, podemos afirmar que a condição do nomadismo é uma condição por si só revolucionária, uma vez que não se atenha ao sedentarismo que o próprio Estado impõe. Sobre tal fenômeno, Deleuze e Guattari vão dizer:

Conhece-se os problemas que os Estados sempre tiveram com as "confrarias", os corpos nômades ou itinerantes do tipo pedreiros, carpinteiros, ferreiros, etc. Fixar, sedentarizar a força de trabalho, reger o movimento do fluxo de trabalho, determinar-lhe canais e condutos, criar corporações no sentido de organismos, e, para o restante, recorrer a uma mão-de-obra forçada, recrutada nos próprios lugares (corvéia) ou entre os indigentes (ateliês de caridade), — essa foi sempre uma das principais funções do Estado, que se propunha ao mesmo tempo vencer uma *vagabundagem de bando*, e um *nomadismo de corpo*. (DELEUZE, GUATTARI, p.28)

⁶ É claro que, para além da viagem como alimento da alma e do espírito (lembramos aqui a obrigatória Viagem a Itália que nos séculos XVIII e XIX era praticamente imprescindível para a formação de quem tivesse aspirações humanísticas e/ou estéticas) hoje a indústrias do turismo, a globalização desenfreada, o capitalismo de consumo praticamente converteram a viagem num supermercado de pacotes de turismo e em experiência banalizada para tirar Selfies e postar Stories no Facebook e no Instagram. Não é dessa experiência banalizada de consumo do outro como cartão postal que fazemos aqui alusão. Igual já foi falado antes, e continuaremos reforçando, o nomadismo aqui é entendido como viagem e deslocamento no campo do pensamento, das ideias, do encontro frutífero com o diverso, o Outro.

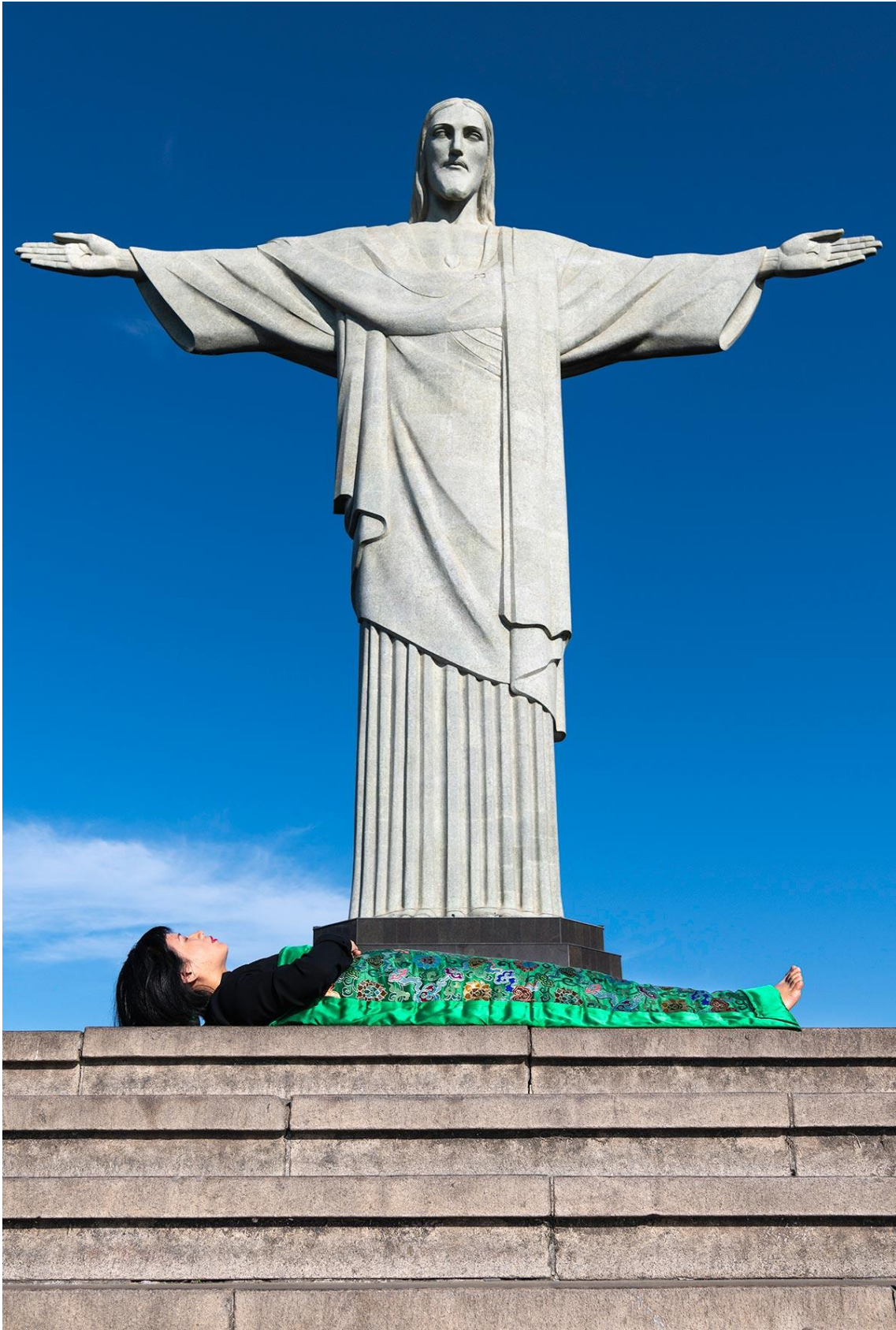
Em outras palavras, o Estado não quer que o ser humano nomadize. Esta é uma regra clara para que o sistema mantenha seu *status quo*, para que a economia funcione, o capitalismo se mantenha, é necessário que as pessoas não se desloquem. Mantidas em suas rotinas de trabalho, quando o único percurso é de casa para o trabalho e vice-versa - um percurso estático, não há espaço para o nomadismo mental e físico. Nos mantemos sedentários em pensamento e corpo.

Em contrapartida, o artista parece carregar em si o nomadismo por natureza. Talvez tal característica permaneça como um resquício de uma ligação ancestral com nosso passado pré-histórico. O artista migra, se desloca o tempo todo. Em pensamento, em memória, a trabalho. É impossível produzir arte sendo totalmente sedentário, sem estar em constante contato com outros universos, ideias, visões e concepções de mundo. Digo isto, levando em consideração o conceito de nomadismo proposta por Deleuze e Guattari, mencionada anteriormente, em que o nômade é aquele que desloca também no campo das ideias.

O trabalho “Eu estive aqui” (*I have been there*) de Chun Hua Catherine Dong é uma performance-ritual em que a artista viaja diversos países tanto no Oriente como no Ocidente, realizando fotoperformances com um cobertor tradicional chinês, como se estivesse adormecida na paisagem. A performance explora as relações entre morte, pertencimento e diáspora. Nesses lugares turísticos que a artista visita, ela realiza sua ação de se deitar e simular um momento de sonho e do inconsciente, criando imagens destoantes da que se geralmente espera em pontos de turismo e lazer.

FIGURA 18, 19, 20 – DONG, Chun Hua Catherine, *I Have Been There*. 2015. Fotoperformance em progresso.





Fonte: DONG, 2016.

A performance ritualística de Dong é baseada em antigo costume fúnebre de sua cidade natal na China. Ela conta que quando um ancião morre, suas filhas costumam cobertores de seda para cobrir o cadáver. Em suas próprias palavras:

Se este ancião tiver seis filhas, o corpo dele será coberto por seis mortalhas diferentes, camada por camada. Para mim, como uma pessoa que mora sozinha no exterior, sem família e filhos, uma questão de quem vai me enterrar depois que eu morrer, às vezes me incomoda. Portanto, faço minhas próprias mortalhas e me enterro publicamente e repetidamente onde quer que eu vá, como forma de celebrar a morte, em outras palavras, minha própria existência. (DONG, 2016, tradução nossa.)

Nessa imagens podemos ver o corpo de Dong em conhecidas paisagens, em Hangzhou na China e em São Paulo e Rio de Janeiro no Brasil, a artista, que expôs recentemente pela primeira vez em terras brasileiras, parece nos falar através desse trabalho, da relação da diáspora com o corpo que enfrenta a morte, e como o resgate da sua ancestralidade vai trazer para artista, além de um gatilho para a criação artística, uma espécie de rizoma para que sua existência possa ser lembrada no ciclo efêmero da vida.

A performance muitas vezes é relacionada com o estado do ritual. Uma vez que somos separados geograficamente por linhas imaginárias, territórios, linguagens e diferenças culturais, a linguagem do corpo é uma das poucas referências que pode ser compartilhada ainda universalmente. A relação com a comunicação e a performance é colocada pelo artista e escritor conceitual Jorge Glusberg (2005) em *A Arte da Performance*:

Como já mencionamos, a *performance* envolve comunicação. Acrescentemos que se trata de uma comunicação corporal sensível, que toca as fibras íntimas da personalidade e que se aproxima bastante dos rituais iniciáticos do Oriente. Sem compartilharem o mesmo dialeto, os artistas da *performance* se põem em contato. Um contato que os linguistas denominam de *comunicação fática*. (GLUSBERG, 2005, p.117)

Como Glusberg aponta, a relação entre performance e comunicação se dá pela necessidade de contato que a modalidade expressa. A comunicação fática citada pelo autor, é um recurso da linguagem em que se expressa a confirmação de um contato, ou seja, é uma possibilidade linguística que visa certificar-se como está a interlocução com o destinatário, se o canal de comunicação permanece aberto ou não. Na

performance, isso pode se dar de diversas maneiras, como uma potência sensível que o artista busca para estabelecer um canal de troca com o espectador. Mesmo na fotoperformance de Dong, podemos perceber que sua busca por uma história ancestral, bem como suas reflexões de vida e morte desenvolvem em nós um canal aberto de significados e significantes. Através de seu corpo, a artista cria uma metáfora para falar de morte, diáspora e deslocamento. O cobertor de seda chinesa, pode significar um elo entre os mortos e os vivos. Assim como seu corpo em função artística performática, estabelece um elo com aquele que a assiste.

Em suas longas jornadas pela América, o artista contemporâneo Paulo Nazareth, conterrâneo de Governador Valadares, performatiza em diversas paisagens o que seria uma espécie de “bananeira”, um movimento comumente praticado na Capoeira. “Plantar bananeira” para os capoeiristas, é uma expressão que vai além de um movimento físico, mas carrega em si todo um significado filosófico e ritualístico, que simboliza ver o mundo de ponta cabeça ou a partir de uma outra perspectiva, daí podemos compreender a metáfora do gesto. Em seu vídeo “Atlas” (2007) o artista demonstra o processo para que sua fotoperformance seja realizada. Gravado em Biribiri, Diamantina, o vídeo mostra Nazareth se preparando com uma espécie de máscara improvisada. Elementos improvisados são comuns em sua obra, uma vez que o artista está sempre se deslocando e utilizando das possibilidades do improviso durante as suas extensas caminhadas para construir sua obra.

FIGURA 21, 22, 23, 24, 25 – NAZARETH, Paulo. *Atlas*. 2007. Frames de videoperformance.







Fonte: NAZARETH, 2014.

Nos primeiros minutos do vídeo Nazareth corta com um canivete uma espécie de graveto do matagal da paisagem. Na verdade, o instrumento improvisado pelo artista vai se revelar fundamental para a realização da performance. Ele arregança a barra das calças e atravessa um rio. É perceptível nas obras de Nazareth uma homenagem aos fazeres manuais rústicos, tanto nos objetos que ele utiliza bem como na própria gestualidade que o artista manifesta – é perceptível seu saudosismo com aqueles que são artistas não reconhecidos pela galeria, como artesãos ribeirinhos do Rio São Francisco. Nascido em território de migrantes e água doce, banhado pelo Rio Doce, a obra de Nazareth nos conta dessa sua conexão com a tradição de sua terra, de onde seus pés germinaram.

Após a travessia do rio, o artista se ajoelha no chão e cava um buraco na areia, é ali que ele vai enterrar sua própria cabeça, “plantar sua bananeira”. O graveto é na verdade, uma espécie de canudo natural da vegetação ribeirinha. É ele que vai impedir que o artista sufoque com a cabeça embaixo da areia. Esse elemento da natureza, um simples graveto oco do mato, acaba significando o elo do artista com o ar – elemento necessário para que este se mantenha vivo. Esse simples gesto evoca em sua performance uma ode à natureza.

Em seu projeto, “Notícias de América”, Nazareth realiza sua conhecida caminhada para os Estados Unidos por terra. A ideia da caminhada seria, além de levar notícias para a “América”, conhecida comumente por ser atribuída aos Estados Unidos e pouco reconhecida por constituir também a América Central e a América Latina – são tantas Américas em uma só nome. Além das notícias, o artista realiza o desejo de levar todo o pó da terra para os Estados Unidos em seus pés, por isso, Nazareth é visto frequentemente em seus registros de performáticos, descalço ou de chinelos.

FIGURA 26, 27,28 – NAZARETH, Paulo. *Projeto: Notícias de América*. 2011-2012. Fotografias do projeto.





Fonte: NAZARETH, 2012.

A ausência da cabeça do artista nesses registros pode nos remeter a uma busca pela sua própria identidade. A face é comumente associada à noção de identidade, por isso sempre carregamos em nossos documentos um registro fotográfico de nossos rostos. Ao apagar essa face, o artista nos deixa pistas de que é preciso apagar-se para encontrar-se. Assim, ele vai durante sua jornada se (re)encontrando nas faces de povos indígenas da América Latina e outras pessoas que Nazareth vai encontrando pela sua extensa caminhada.

O desaparecimento pode nos deixar diversos rastros sem dúvidas, assim como mencionado no início da pesquisa. Um corpo ausente pode remeter a uma complexa história desse corpo, muitas vezes autobiográfica, como na série *Siluetas* (1973 – 1980) de Ana Mendieta. Em suas frequentes idas para Oaxaca, no México, a artista vai desenvolver uma série que envolve o desaparecimento e o aparecimento de seu corpo nas terras mexicanas.

FIGURA 29 – MENDIETA, Ana. *Silhuetas*. 1973-1980. Fotografias.



Fonte: ABRIL, 2016.

Essa busca pelo originário é marcante em seus trabalhos, uma vez que a artista faz questão de realizar suas fotoperformances em território zapoteca – civilização no qual Mendieta vai se basear para relacionar constantemente seu corpo e o desaparecimento dele com a natureza. Os ritos com sangue, a cultura mesoamericana, a relação com a natureza serão questões cruciais em seu trabalho e sua escrita. A ideia do desaparecimento novamente se torna uma possível questão identitária na obra de Ana Mendieta, a artista busca sua verdadeira identidade, uma vez que ao ser exilada nos Estados Unidos e recebendo as hostilidades do preconceito e do racismo, parte do que constituiria sua relação com sua terra de origem, se esvai.

Assim como os corpos deslocam-se, a fotografia também está em constante deriva, ao longo de seu percurso, seja como dispositivo de registro para performances em caminhadas e viagens, ou como um conceito que está ao longo da história se transformando e modificando de lugar. Segundo o historiador e sociólogo americano Philippe Dubois, a fotografia situa-se em três territórios distintos:

1) *a fotografia como espelho do real (O discurso da mimese)*. O efeito da realidade ligado à imagem fotográfica foi a princípio atribuído à *semelhança* existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um "*analogon*" objetivo do real. Parece mimética por essência.

2) *a fotografia como transformação do real (O discurso do código e da desconstrução)*. Logo se manifestou uma reação contra esse ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como pura "impressão", um simples "efeito". Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada.

3) *a fotografia como traço de um real (O discurso do índice e da referência)*. Por mais útil e necessária que tenha sido, esse movimento de desconstrução (semiológica) e de denúncia (ideológica) da impressão de realidade deixamos, contudo, um tanto insatisfeitos. Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração. (DUBOIS, p. 26, 1997)

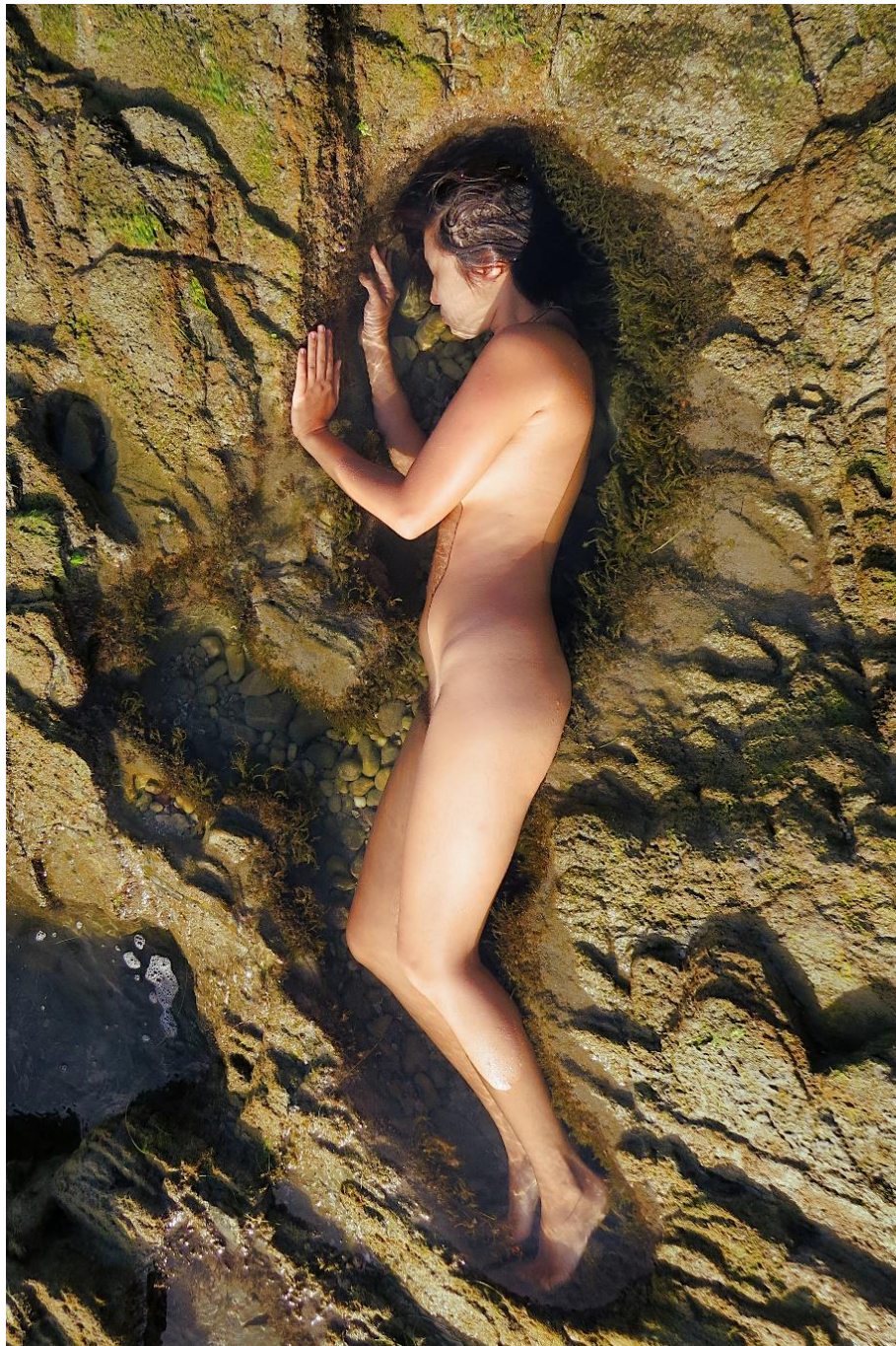
Ou seja, ao longo da história da fotografia ela se deslocou-se ainda está em constante deslocamento em relação a forma que ela é apreendida. A priori, era considerada algo estritamente documental e verossímil, e frequentemente relacionada aos jornais. Com o passar do tempo, esse estigma foi se desconstruindo e a fotografia alcançou seu segundo estágio no qual abrangeria a “transformação do real”, nesse território a fotografia já não representaria mimeticamente a realidade, mas assim como uma linguagem poderia ser codificada, modificando essa realidade. Mais adiante, a fotografia apresenta-se como “traço de um real”, ou seja, esse estágio nos indica a possibilidade da linguagem fotográfica estar vinculada com apenas um toque da realidade. No entanto, não há um desvincular-se total de todos esses estágios que a fotografia abarca. Até nos dias de hoje, estamos sujeitos a transitar por estes territórios sem sequer nos darmos conta disto.

De outro lado, desde as suas origens, e de uma maneira muito mais forte hoje, a fotografia também pode encenar, construir um real, uma realidade para a câmera, como bem testemunha o trabalho antes comentado de Jeff Wall (*Mimic*). De diversas maneiras, essas múltiplas funções, usos e lugares da câmera, do ato fotográfico, da câmera e do dispositivo fotográfico transitam na prática que se sedimenta hoje sob a denominação de fotoperformance.

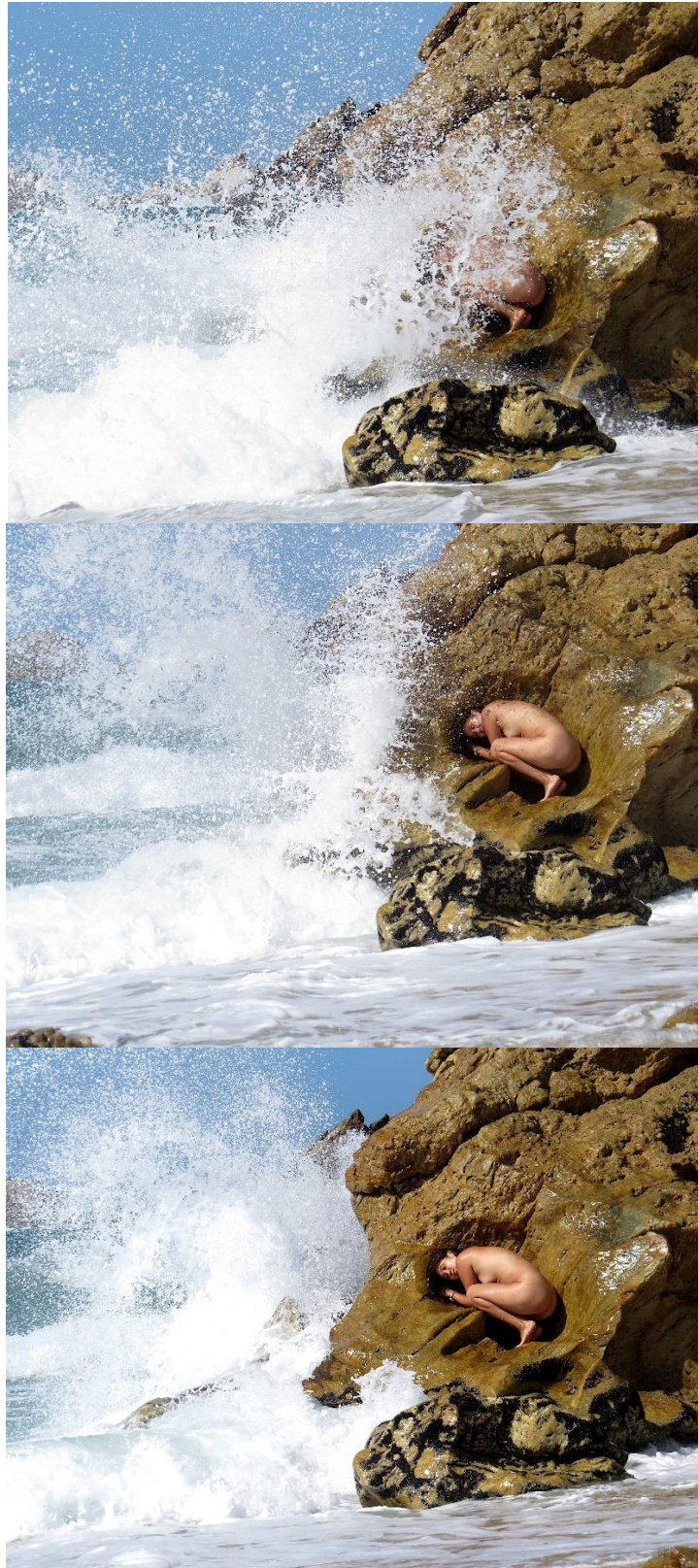
Transitar por territórios, explorar paisagens. Foi por este percurso que realizei minha série chamada de “Marítimo” (2018) em Jericoacoara, Ceará. Em uma fase de minha trajetória artística, pude viajar para algumas cidades no interior de Minas Gerais, na Bahia e no Ceará. Era um período em que recém-formada na graduação, passei

alguns anos em busca de conhecimento empírico, fiz cursos de agroecologia, bioconstrução e participei de encontros de capoeira angola. Nessas caminhadas pude realizar este trabalho que relaciona o corpo com a paisagem.

FIGURA 30, 31, 32 – SI, Ying Man. *Marítimo*. 2018. Fotoperformance.







Fonte: acervo da artista.

Nessa busca pela paisagem, a presença do mar, a arrebatção das ondas me recorda deste lugar de onde nós viemos – um mar íntimo que também nos lança como sementes em busca de novos horizontes. Horizonte este que carrega em si, a

esperança dos viajantes, navegantes que aportam nesse beira-mar. Há quem perceba nestes trabalhos uma relação uterina, para mim, se estivermos falando em útero que seja o da natureza, embora o útero aponte para uma visão criadora, da qual flui a vida, os vírus, as bactérias, também criam vidas sem ter um útero. Contudo a terra é fonte primária capaz de prover a vida transformando o inorgânico em orgânico. A minha busca é pelo retorno às raízes, uma vez que como filhe de imigrantes, esse lugar das raízes pareça um tanto fragmentado e distante, a partir dos trabalhos eu busco reencontrar esse território ancestral em busca de pertencimento. A nudez também é um desejo de ser aceite da forma que sou nesse lugar ancestral, estar nue, sem vestimentas, véus, ou qualquer coisa que possa encobrir como eu vim ao mundo, uma busca pelo primordial.

O corpo que habita a paisagem é um corpo-semente, que brota na paisagem, que se lança na terra. Essa terra que recebe é uma terra bravia, assim como o mar. As incontáveis gotas de água salgada são micros respingos que refletem a paisagem infinita e podem ressignificar um corpo e um espaço completamente, como a tinta em uma superfície pictórica. Um corpo ao mar é sempre um corpo que migra, corpo-fronteira, flutuante e à deriva, navegante nos fluxos íntimos e cartográficos, em busca de pertencimento nessa paisagem, um corpo que adentra essa porta dos sete mares, também é um corpo que aflora.

Para a filósofa e crítica de arte contemporânea francesa Cauquelin, a paisagem abarca uma complexidade; ao mesmo tempo que “interdita” a natureza, ela pode abarcar um contexto de múltiplos significantes invisíveis, em suas próprias palavras:

De um lado, a paisagem “interdita” a natureza; de outro um comentário infinito força essa interdição a se apresentar como essência natural da paisagem... Desse modo, os criadores se esforçam para mostrar/ocultar a mesma medida que os simples amadores equilibram pelo instinto, desconhecendo o que não podem saber. Eles [os criadores] procedem a apagamentos e marcações e, produzindo vastos conjuntos ou modestos pormenores esforçam-se para fazer ver o que não pode ver, para fazer sentir o que não pode tocar, para sugerir o invisível: a estrutura oculta que preside à existência da paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p.167)

Ou seja, a questão da representação da paisagem é complexa na medida em que embora condicione a natureza em um fragmento, ela carrega em si a possibilidade – e é aí que podemos dizer que entra a potência da criação – o esforço artístico de se

fazer ver aquilo que é invisível aos olhos. A paisagem é uma tentativa artística de se fazer traduzir, não apenas uma paisagem natural, mas toda uma paisagem íntima, complexa e repleta de significantes. É interessante dizer que todo esse fenômeno do aparecimento de significados se dá justamente pelo apagamento que a própria paisagem proporciona.

Ainda sobre a temática da paisagem, a autora ainda vai dizer:

O jogo da paisagem se reduz e se complica ao mesmo tempo quando a *designação* e a *ordem* se conjugam: amostras de terra são extraídas e classificadas segundo cores, textura e lugar de extração. A designação faz sugerir a diversidade daquilo que nomeamos como terra, e a classificação geometrizava a mistura. Essa atenção ao que geralmente passa despercebido submete a paisagem a uma visão microscópica: vemos tudo aquilo que podemos ver? (CAUQUELIN, 2007, p.170)

Nesse sentido, a Cauquelin vai sugerir a paisagem como jogo, em que se conjugam a dicotomia: na mesma instância que a paisagem extrai da natureza uma perspectiva microscópica vai revelar aqui que é invisível e pode passar despercebido. De tal forma, a paisagem é como o substrato de um rizoma que se expande para se religar num conjunto de significações. Assim como o corpo nômade colocado por Deleuze e Guattari se lança na terra, sempre em busca de um território liso que o corrói, mas tende a se expandir em múltiplas direções. O corpo nômade habita justamente nesses lugares, pois é nesse território que irá crescer, na mesma medida que o nômade cria a paisagem tanto quanto é criado por ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS POÉTICAS

A pesquisa autobiográfica me mostrou que não há um enunciado individual e sim um fluxo de conexões coletivas que se entrelaçam e tecem fio a fio, nó a nó, uma trama de compartilhamentos e encontros. Estamos remando em um mesmo barco, somos navegantes em um mar macrocósmico, tão diverso, plural e heterogêneo quanto nós mesmos. Buscamos nossa terra, a terra que enraíza a promessa do Novo Mundo.

Onde estarão os alicerces que sustentarão essa grandiosa terra prometida? Acredito, que em respeito aos nossos ancestrais – aqueles que arderam sacrificados em chamas, que suaram o sangue, choraram o suor e abriram as veias dos rizomas das suas próprias existências - é por essas raízes que devemos buscar, dos corpos dilacerados, desaparecidos que como chamas acesas faíscam e ardem em nosso âmago o desejo de re(existir) em nossos corpos. Não há apagamento real enquanto houver desejo. A memória é uma faísca no tempo. Entra em combustão e implode suas vivências. Não há como silenciar as forças da natureza, e a memória é tão natural quanto a brisa que vem do mar. Em seu movimento de vai e vêm, ela nos instiga a olhar para dentro de nós – e ficamos à deriva de seu chamado: a enclausuramos ou a libertamos?

Somos nômades nesta terra... estamos aqui para passar. Podemos deixar um legado, uma história, um rastro dessa trama existencial, no qual possamos mais do que nos orgulhar, mas nos conectar profundamente com a vida que nos cerca. Empatia, desejo e revolução.

A promessa é bela, porém a tarefa não se reduz à beleza; ela consiste em escavar corpos mutilados, desafogar corpos lançados ao oceano, buscar o elo perdido. Resignificar na paisagem uma existência que se incendiam e apagam-se com a mesma velocidade que as ondas se arrebatam na beira-mar.

Em tempos de pandemia mundial, contar os corpos parece tarefa inacabável. Cercados de um cenário desanimador, tragédias sem precedentes, tentativas maçantes em prol da criação de um inimigo invisível e devastador, as imposições

maniqueístas baseadas em uma lógica dualista e ultrapassadas nos assolam para onde quer que olhemos. Nesse sentido, um jogo de exclusões parece passar por cima de todos os corpos, escancarando-se para aqueles que se mantinham mais velados e tornando visíveis aqueles que são insensíveis à sua atuação. Como coloca Foucault (1999):

A peste (...) é a prova durante a qual se pode definir idealmente o exercício do poder disciplinar. Para fazer funcionar segundo a pura teoria os direitos e as leis, os juristas se punham imaginariamente no estado de natureza; para ver funcionar suas disciplinas perfeitas, os governantes sonhavam com o estado de peste. No fundo dos esquemas disciplinares, a imagem da peste vale por todas as confusões e desordens; assim como a imagem da lepra, do contato a ser cortado, está no fundo do esquema de exclusão. (FOUCAULT, 1999, p. 222)

Foucault nos convida a pensar como as proibições em tempos de pandemia podem afetar e construir em nosso imaginário um inimigo a ser combatido a todo custo. Não que não devamos ser conscientes e cuidarmos uns dos outros, mas há uma linha tênue entre o cuidado ao próximo e em se tornar um vigilante do Estado. Nesse sentido, residem outros perigos: de nos tornarmos soldados prontos para dizimar nós mesmos sob qualquer pretexto diante de uma crise. O discurso da guerra é frequentemente usado pelos militares, tanto quanto o discurso anti-China, pautado em uma perversa forma de encarar o que nos é diferente, colocando o “outro” como inimigo. Nestes momentos de pandemia, depois de se revoltar contra o mundo islâmico, a China reaparece como um novo inimigo, ressurgem em uma nova face do **orientalismo**, uma outra forma do “perigo amarelo”.

As tensões neoliberais parecem sempre refletir na contrapartida: economia *versus* humanidade. Essa contrapartida existe desde as colonizações e talvez sejam aí que devemos tirar nossas primeiras lições. Os trabalhos de Paulo Nazareth, em conversa virtual com o próprio artista, nos mostram sutilmente esse embate: mais do que uma perda identitária, mas uma perda da própria cabeça, um membro do corpo. Quais foram os corpos mutilados nas colônias? E os corpos das mulheres? Na pandemia, são elas as primeiras a estarem na linha de frente sem proteção, para cuidarem, para curarem. A arte parece ser uma forma de narrar esses corpos, assim como Paulo Nazareth, Ana Mendieta e Dong Catherine Chun Hua criam narrativas possíveis para contar e recontar seus corpos.

Descolonizar é preciso. Assim como a reterritorialização dos corpos. Vagar como um nômade até encontrar os restos e rastros do que nos foi arrancado. O cenário distópico nos é mais próximo do que nunca. Aprecio muito uma fala de Ailton Krenak, um dos principais pensadores indígenas e ambientalista da contemporaneidade que diz:

Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (KRENAK, 2019, l. 126)

Deixo, portanto, uma breve conclusão dessa história enquanto vários corpos, viagens e câmeras, escrevemos juntos. Nesse cenário caótico de tantas perdas e guerras, não deixaremos jamais de contar mais uma história. Se os corpos perecem e decompõem-se com o tempo, a memória é um arquivo de tudo aquilo que já existiu e semente de tudo aquilo que ainda existirá, ela é preciosa como um recém-nascido em um campo de batalha. Semeia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOCKER, Jane. **Where Is Ana Mendieta?:** identity, performativity, and exile. Durham and London: Duke University Press, 1999, Kindle version.
- CAMUS, Albert. **O Primeiro Homem**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CHEN, Shu Xin. The Creation of Female Origin Myth: a critical analysis of gender in the archaeology of neolithic China. **Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology**, London, v. 22: iss. 1, article 4, p. 24-30. 2014. Disponível em: <http://ir.lib.uwo.ca/totem/vol22/iss1/4>. Acesso em 10/10/2019.
- CHENG, François. **Vácio Y Plenitude**. Tradução de Amelia Hernández e Juan Luis Delmont. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- CHÉRIF, Mustapha. **O Islã e o Ocidente**: encontro com Jacques Derrida. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CRO, Flávio. **Vestígios**: uma investigação do ato de apropriação na arte. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola Guignard e Escola de Música, UEMG, Belo Horizonte, 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. **Escola Nômade**. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-guattari-mil-platos-vol1.pdf>. Acesso em 10/10/2019. Acesso em 10/10/2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. **Escola Nômade**. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-guattari-mil-platos-vol1.pdf>. Acesso em 10/10/2019.
- DONATO, Hernani. **Filhos do destino**: história do café e do imigrante em São Paulo. São Paulo: Clube do Livro, 1980.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Org.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. Tradução: Maria Lúcia Lopes da Silva. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes. 1999
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2013. versão Kindle.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Companhia das Letras. 2019. versão Kindle.

MEARLEU-PONTY, Maurice. **Os Pensadores**, São Paulo: Abril Cultural, 1980.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. Tradução de Rosaura Eicherberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012

SOUZA, Marcelo Lopes. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Editora, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução de André Pereira Feitosa, Sandra Regina Goulart Almeida e Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEIN, Gertrude. **Everybody's Autobiography**, New York: Random House, 1937.

SI, Chi Tae. 张大千的八德园世界: 1953-1989. Taiwan: Taiwan Bay Business, 2003.

TAKEUCHI, Marcia Yumi. **O Perigo Amarelo**: imagens do mito, realidade e preconceito (1920 – 1945). São Paulo: Humanitas, 2008.

XINRAN. **As Boas Mulheres da China**: vozes ocultas. Tradução de Manoel Paulo Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WEBSITES

ABRIL, Ana. Machismo no Meio Artístico: em entrevista a Select, coletivo feminista da Espanha revela a presença do machismo na arte. **SELECT**. 21 jun. 2016. Disponível em: <https://www.select.art.br/machismo-no-mundo-artistico/>. Acesso em 14/01/2020.

DONG, Chun Hua Catherine. Art Work: all. **Chun Hua Catherine Dong**. 2016. Disponível em: <https://chunhuacatherinedong.com/art-work/>. Acesso em 10/01/2020.

DUBAR, Claude. Trajetórias e formas identitárias: alguns esclarecimentos conceituais e metodológicos. 1999. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-73301998000100002>. Acesso em 10/01/2020.

FERNADES, Thamyris. Antigo Costume Deformava Pés de Chinesas, que Podiam ter no Máximo 10 cm. **R7: Segredos do Mundo**. 06 set. 2017. Disponível em: <https://segredosdomundo.r7.com/antigo-costume-deformava-pes-de-chinesas-que-podiam-ter-no-maximo-10-cm/>. Acesso em 11/10/2019.

FONSECA, Márcio de Oliveira. Ana Mendieta. **ArtArte**. 02 jan. 2015. Disponível em: <http://arteseanp.blogspot.com/2015/01/ana-mendieta.html>. Acesso em: 11/10/2019.

KRUGER, Barbara, at. all. We Are Not Surprised': read the blistering open letter that art-world women wrote about artforum. **Artnet News**. 30 out. 2017. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/not-surprised-read-blistering-open-letter-art-world-women-wrote-artforum-1132463>. Acesso em 10/10/2019.

LEAL, Daniel Bonfim. No Caminho da Escrita. **Tumblr: Daniel Bonfim Leal**. Disponível em: <https://danielbonfimleal.tumblr.com/post/61622411804/a-primeira-vez-que-vi-o-kanji-acima-foi-no/amp>. Acesso em 11/10/2019.

MORTELMANS, Jaak. **Untitled by Zhang Da Qian**. Curator. 22 abr. 2014. Disponível em: <https://curiator.com/art/zhang-da-qian/2>. Acesso em: 13/10/2019.

NAZARETH, Paulo. Atlas. **Mendes Woods DM**. 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/70117348>. Acesso em: 10/01/2020.

NAZARETH, Paulo. Projeto: notícias de américa. **Paulo Nazareth Arte Contemporânea / LTDA**. 2012. Disponível em: <https://latinamericanotice.blogspot.com/>. Acesso em: 10/01/2020.

OBREGÓN, Aurora Díaz. Contra el Olvido de Ana Mendieta. **Pikara Magazine**. 09 mai. 2015. Disponível em: <https://www.pikaramagazine.com/2015/05/contra-el-olvido-de-ana-mendieta/>. Acesso em 13/10/2019.

SAAM. Anima (Alma/Soul). **Smithsonian American Art Museum**. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artwork/anima-almasoul-34661>. Acesso em 11/10/2019.

SILVA, Daniel Neves. Revolução Chinesa. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/revolucao-chinesa.htm>. Acesso em 11/10/2019 de março de 2020.

TATE. Jeff Wall. **Tate: Jeff Wall: room guide, room 3**. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-3>. Acesso em 11/10/2019.

ANEXO: Exposição Evocações

Como fica claro ao longo do seu desenvolvimento, esta pesquisa é um processo em andamento. Ela é por tanto um híbrido entre passado, presente e futuro: uma conversa com a minha biografia pessoal, familiar, artística, em diálogo com esferas mais amplas: deslocamento, identidade, diálogos (e desencontros) Norte/Sul, Oriente/Ocidente, Fotografia, Corpo, Ação/Performance. Sobre tudo, porém, ela é uma pesquisa sobre a forma como a arte, a obra de arte, a prática e a experiência estética, constitui essa ponte que permite articular a experiência individual, o acionar pessoal, com nome, RG e CPF próprios, com o todo da cultura e da história. O nome artístico que utilizo é o meu nome em mandarim, dados por meus pais. A escolha do nome étnico se deu a um sentimento de exclusão em relação a essa outra persona que sou, com ascendência leste-asiática, chinesa, taiwanesa. Essa escolha, portanto, reflete no desejo de incluir essa persona, parte importante do que sou no circuito em que trabalho.

Um momento importante nesse percurso foi o momento de assumir o desafio de uma curadoria. Também, como muitos processos narrados ao longo desta dissertação, nunca tinha feito, e aceitei o desafio de realizá-la da mesma forma em que tinha aceitado outras provocações que acabaram abrindo caminhos e caminhadas de longo prazo.

O convite veio do meu orientador no contexto da minha prática de Estágio Docência. Paralelo ao acompanhamento da disciplina, ministrada por ele como disciplina opcional na Escola de Belas Artes da UFMG, o professor Adolfo Cifuentes propôs que fizesse uma pesquisa nos limites, diálogos e articulações entre Fotografia Corpo e Ação. Ele mesmo tinha já realizado uma mostra em 2014 nessa direção e, dado que eu trabalhava nesses recortes ele sugeriu que eu explorasse e fizesse uma sondagem na produção recente e viva da cidade, e no contexto dos meus colegas artistas, com a finalidade de escolher um *corpus* de obra que me fosse interessante para traçar eixos e apontar direções nesses diálogos e práticas da performance com o dispositivo fotográfico.

O resultado foi exposição EvocAções realizada o ano passado no Espaço f, Espaço de Exposições na Área da Fotografia localizado no segundo andar da EBA que, coordenado há uns seis anos pelo professor Adolfo Cifuentes, realiza diversas mostras que apontam e assinalam a multiplicidade de lugares, *corpus* de obra e práticas que compõem o campo fotográfico, ou que dialogam com ele. Tanto alunos da Escola quanto fotógrafos externos têm sido convidados e, mais do que um espaço de exposições o professor considera que ele é uma espécie de laboratório de curadoria e montagem para diversos projetos que dialoguem com a fotografia no campo das artes e das práticas estéticas contemporâneas. Os artistas convidados foram: Adriana Santana, Govinda Navegando, Jé Hãmãgã, Rodrigo Marques, Saulo Pico, Thiago Amoreira, e Xikão Xikão.

De fato, a curadoria, o processo de escolha, a realização do roteiro, a montagem, a produção foram rico laboratório de aprendizado em vários níveis. Não seria possível entrar em detalhes da produção, nem das obras, pois para tal, seria necessário trazer o enfoque da pesquisa para isso. Fazendo uma abordagem aos múltiplos momentos, tópicos e áreas do fazer e saber com que a realização da mostra me colocou em contato. No entanto, deixo clara minha intenção de dar continuidade ao processo da pesquisa. Assim, vou simplesmente apresentar, como material anexo, os textos da curadoria que aparecem no folder, produzidos tanto por mim quanto pelo professor Cifuentes, assim como o PDF do próprio folder que elaboramos em parceria com a aluna Ana Vieira, bolsista de Iniciação Científica e parceira do Espaço f.

Belo Horizonte, 13 de dezembro de 2019.

Anexo estes materiais pelo fato que eles constituem um desdobramento a mais dos temas colocados na pesquisa, tanto no sentido dos diálogos entre Fotografia e Ação Plástica quanto nos diálogos com uma poética do corpo, da imagem e do acionar do corpo no tempo, no espaço e na vida.

A SEGUIR: OS MATERIAIS ANUNCIADOS:

TEXTOS DE CURADORIA DO CATÁLOGO:

EvocAções

O presente é uma oferenda do tempo e a presença é a marca que o corpo deixa nesse instante, evocando, assim, um ciclo de sentidos. A antropofagia de Mario de Andrade já nos atenta para como esse templo das sensações (re)existe e encarna a manifestação viva dos redemoinhos do ser, do que vêm de dentro e do que é consumido de fora. Aqui, nesse espaço, dá-se forma e evoca-se uma libertação dos corpos na recriação da unicidade de suas imagens. Talhes diversos, torsos que recontam sua própria história, cada segundo de intimidade, desenhando suas linhas de te(n)são, reais e imaginárias ao demarcarem na imagem da pele, as fissuras e vicissitudes de um corpo-imagem que fala de pertencimento a partir da sua própria potência.

Em tempos disformes, que parecem discordar com a própria interferência da existência na evolução. Nestes momentos de intolerância e catástrofes, como (re)existir e manifestar o que nos é legítimo? Uma das respostas é encarnar aquilo que permite alcançar as verdades desse nosso estado de existência, que parece um sonho, uma utopia da imagem-carne. Dentre tantas possibilidades, a via arterial dessa matéria que pulsa, delicada, deliciada e intensa, nos transpõe da dimensão matérica para a dos sentidos, encarnando na arte, a vida. As EvocAções desses sussurros urgem em nosso interior e imploram por manifestar, por se impor nessa efígie da vida que neste lugar apresenta.

Si Ying Man, (Erica Si) Curadora.

A fotografia, concebida normalmente como sinônimo de visibilidade e presença é, também, como bem o prova o jogo de esconde-esconde de Rodrigo Marques, um lugar de ausências e esconderijos. A evocAção é o fio da trama que une as múltiplas estratégias destas imagens de foto-performances que são, também evocografias, ausenciografias e ações nas margens que dialogam com esse jogo de visibilidades e tensionam o dispositivo fotográfico. É com o *f* de abertura (que mede o diafragma da

câmera) que o Espaço *f* convidou a mestranda do PPG-Artes da EBA Si Ying Man, (Erica Si) para urdir este entramado de EvocAções.

Prof. Adolfo Cifuentes

Departamento de Fotografia e Cinema

Coordenador Espaço *f*, Espaço de Exposições na Área da Fotografia

Escola de Belas Artes/UFMG

FIGURA 34, 35 – Vieira, Ana. *Exposição Evocações*. 2019. Flyer.



Evocações

De 08 a 29 Novembro no Espaço f



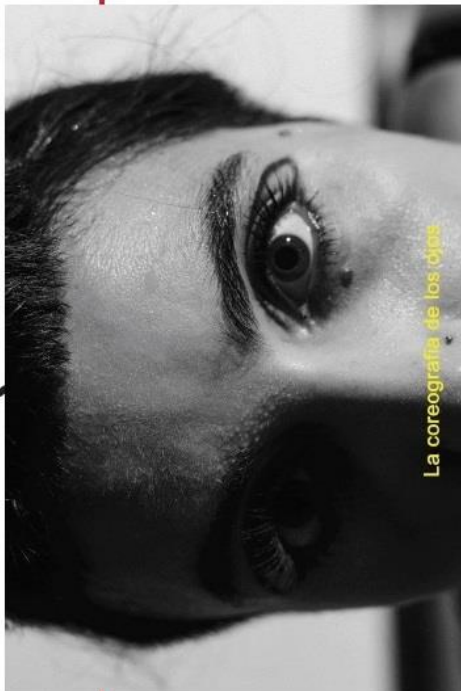
espaço f

Curadoria: Si Ying Man
Projeto Gráfico: Ana Vieira
Coordenação: Adolfo Cifuentes

Espaço f - Escola da Belas Artes,
2o andar - EBA/UFMG
Campus Pampulha

EVOCÇÕES

Espaço f
Escola da Belas Artes -
EBA/UFMG



La coreografía de los ojos

O presente é uma oferenda do tempo e a presença é a marca que parece discordar com a própria. In-ferência da existência na evolução. e assim, um ciclo de sentidos. A antropologia de Mario de Andrade já nos atenta para como esse templo das sensações (re)existe e encarna a manifestação viva dos redemoinhos do ser, do que vêm de dentro e do que é con-estado de existência, que parece um sumido de fora. Aqui, nesse espaço, da-se forma e evoca-se uma libertação ne. Dentre tantas possibilidades, a vida dos corpos na recriação da unicida-arterial dessa matéria que pulsa, de- de suas imagens. Talhes diversos, licada, delicada e intensa, nos trans- torcos que recontam sua própria bis- pões da dimensão matéria para a dos tória, cada segundo de intimidade, sentidos, encarnando na arte, a vida. desenhando suas linhas de (re)lábio. As Evocações desses sussurros urgem reais e imaginárias ao demarcarem na em nosso interior e imploram por ma- imagem da pele, as fissuras e vicissitu- nifestar, por se impor nessa efígie da des de um corpo-imagem que fala de perencimento a partir da sua própria potência.

Si Ying Man, (Erica Si) Curadora.

A fotografia, concebida normalmen- te como sinônimo de visibilidade e presen-ça é, também, como bem o logo de esconde-esconde de Rodrigo Marques, um lugar de ausências e esconderijos. A evo- ção é o fio da trama que ure as múlti- pias estratégias destas imagens de foto-per- formances que são, também evocagras, ausenciografas e ações nas margens que dialogam com esse logo de visibilidade e tensionam o dispositivo fotográfico. É com o f de abertura (que mede o diafragma da câ- mera) que o Espaço f convidou a mestrandu do PPG-Artes da EBA Si Ying Man, (Erica Si) para urdir este entramado de Evocações.

Prof. Adolfo Clifuentes
Departamento de Fotografia e Cinema
Coordenador Espaço f, Espaço de Exposit-
ções na Área da Fotografia
Escola de Belas Artes/UFMG

Espaço f - Escola da Belas Artes, 2o andar - EBA/UFMG - Campus Pampulha
Aberto à visitação de segunda à sexta, de 8 às 21:30



Curadoria: Si Ying Man
Projeto Gráfico: Ana Vieira
Coordenação: Adolfo Clifuentes



ADRIANA SANTANA
GOVINDA NAVEGANDO
JE HAMAGAY

RODRIGO MARQUES
SAULO PICO
SI YING MAN

THIAGO AMOREIRA
XIKÃO XIKÃO



