



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

ANA CAROLINA PEIXOTO EICK

**CONGELAR, DERRETER E QUEBRAR
O ESTADO DE PRESENÇA DO CORPO EM MOVIMENTO**

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Peixoto Eick, Ana Carolina
Congelar, Derreter e Quebrar: o estado de presença
do corpo em movimento / Ana Carolina Peixoto Eick. --
2023.
143 f.
Orientadora: Maria Ivone Dos Santos.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. Performance. 2. Vídeo. 3. Pintura. 4. Presença.
I. Dos Santos, Maria Ivone, orient. II. Título.

ANA CAROLINA PEIXOTO EICK

CONGELAR, DERRETER E QUEBRAR
O ESTADO DE PRESENÇA DO CORPO EM MOVIMENTO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais pela UFRGS, área de concentração Poéticas Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/ UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Paola Basco Menna Barreto Zordan (DAV/ UFRGS)

Prof. Dr. Flavio Roberto Gonçalves (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre

2023

RESUMO

Esta dissertação é o resultado da pesquisa sobre a participação dos conceitos “congelar”, “derreter” e “quebrar” na metodologia poética empregada para a criação de videoperformances e pinturas produzidas entre 2020 e 2022. É analisada a contribuição destes conceitos para a produção de presença do que se define como corpo performático. A pesquisa busca entender o que é que as ações de congelar, derreter e quebrar representam no processo de criação e execução dos vídeos e pinturas estudados, e de que forma o entendimento desses conceitos se reflete nos trabalhos e move a elaboração dos mesmos. Sendo estes conceitos relacionados ao meu corpo (como ações que o próprio corpo realiza ou que ocorrem sobre ele, afetando-o tanto materialmente como conceitualmente), interrogo: como emergem os conceitos de performance e de presença em minha poética e como se dá o vínculo desses conceitos com as ações de congelar, derreter e quebrar? Busca-se desenvolver esses três conceitos que, ao atravessarem o corpo produzindo o estado de presença, estabelecem metáforas para relações sociais e afetivas em diálogo com outros artistas, autores e obras das artes visuais, literatura e cinema.

Palavras-chave: performance; vídeo, fotografia, pintura, presença.

ABSTRACT:

This dissertation is the result of research on the concepts “freeze”, “melt” and “break”, applied in the poetic methodology used to create videoperformances and paintings produced between 2020 and 2022.. The contribution of these concepts to the production of the presence of what is defined as a performative body is analyzed. The research seeks to understand what the actions of freezing, melting, and breaking represent in the process of creating and executing the studied videos and paintings, and how the understanding of these concepts is reflected in the works and drives their elaboration. As these concepts are related to my body (as actions that the body itself performs or that occur on it, affecting it both materially and conceptually), I question: how do the concepts of performance and presence emerge in my poetics and how is the link between these concepts and the actions of freezing, melting, and breaking established? The aim is to develop these three concepts that, by crossing the body and producing the state of presence, establish metaphors for social and affective relationships in dialogue with other artists, authors, and works of visual arts, literature, and cinema.

Keywords: performance; video, photography, painting, presence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Nina Eick, <i>Gelo/Corpo: Mãos</i> , 2021. <i>Still</i> do vídeo	11
Figura 2 – Nina Eick como Riobaldo em “O Sertão em Mim”	16
Figura 3 – Nina Eick, <i>Mãos</i> , 2022, 3’ 21”. <i>Still</i> do vídeo	22
Figura 4 – Nina Eick, Nina Eick, <i>Louças se Partirão II</i> , 2022, Performance.....	22
Figura 5 – Gina Pane, <i>Azione sentimentale</i> , 1973	25
Figura 6 – Nina Eick, Registro de processo: Sombras, 2021	26
Figura 7 – Nina Eick, Registro de processo: Surpresas na bagunça, 3 braços e um peixe, 2021	27
Figura 8 – Nina Eick, Registro de processo: Movimento, 2021	29
Figura 9 – Jackson Pollock Working, 1949	31
Figura 10 – Saburo Murakami, <i>Passage</i> , 1955	33
Figura 11 – Janine Antoni <i>Loving Care</i> , 1993	33
Figura 12 – Francis Alÿs, <i>The Cut</i> 1993-2015	35
Figura 13 – Francis Alÿs, <i>Don’t Cross the Bridge Before You Get to the River</i>	36
Figura 14 – Francis Alÿs, <i>Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)</i> , Documentação da ação, Cidade do México, Vídeo, 5’, 1997	38
Figura 15 – Nina Eick, <i>Louças se Partirão I</i> , 2021. <i>Still</i> do vídeo	40
Figura 16 – Nina Eick, Registro de processo: Armário, 2021	41
Figura 17 – Nina Eick, <i>Paredes de fora e de dentro</i> , Tinta acrílica sobre tela, 2021, 68 x 43 cm	44
Figura 18 – Nina Eick, <i>Resistência</i> , tinta acrílica sobre tela 2022, 95 x 78,5 cm	45
Figura 19 – Nina Eick, <i>Que Vento?</i> 2021, 2’ 12’’. <i>Still</i> do vídeo	46
Figura 20 – Nina Eick, <i>Meus braços não conseguem se encontrar</i> , tinta acrílica sobre tela, 2021, 77 x 49,5 cm	47
Figura 21 – Nina Eick, Nina Eick, <i>Antagonismo</i> , Vídeoperformance, 2021, 1’ 14’’. <i>Still</i> do	48
Figura 22 – Alice no mar de lágrimas, Ilustração original feita por John Tenniel do livro <i>Alice no País das Maravilhas</i> de Lewis	49
Figura 23 – Nina Eick, <i>Alice</i> , Curta-metragem, 2021, 6’. <i>Still</i> do vídeo	50
Figura 24 – “Salvador”, Cena do filme “Dor e Glória” de Pedro Almodóvar	51
Figura 25 – Nina Eick, <i>Meu País interior</i> , Videoperformance, 2013 – 2022, 3’ 03’’.	

<i>Stills</i> do vídeo	52
Figura 26 – Nina Eick, <i>Um enorme esforço inútil</i> , Tinta acrílica sobre tela, 2021, 95,5 x 68 cm	55
Figura 27 – Bill Viola, <i>Reflecting Pool</i> , 1977- 79, 7'. <i>Still</i> do Vídeo	56
Figura 28 – Nina Eick, Registro do Processo, 2021. <i>Still</i> do vídeo.....	59
Figura 29 – Bruce Nauman, <i>Wall-Floor Positions</i> , 1968, <i>Still</i> do vídeo	61
Figura 30 – Bruce Nauman, <i>Manipulating a Fluorescent Tube</i> , 1969, <i>Still</i> do vídeo	62
Figura 31 – Bruce Nauman, <i>Manipulating the T Bar</i> , 1965, <i>Still</i> do vídeo.	62
Figura 32 – Nina Eick, <i>Vão</i> , Videoperformance, 2021, 6'. <i>Stills</i> do vídeo.....	66
Figura 33 – Nina Eick, <i>Mesa</i> , videoperformance, 2021, 4' 11''. <i>Stills</i> do vídeo.....	68
Figura 34 – Nina Eick, <i>Chão</i> , Videoperformance, 2021, 10' 46''. <i>Stills</i> do vídeo	69
Figura 35 – Nina Eick, <i>Etiqueta social</i> , 2022, técnica mista, dimensões variáveis	71
Figura 36 – Clarisse Lispector em entrevista realizada por Júlio Lerner no programa Panorama da TV Cultura do estado de São Paulo, ocorrida no dia primeiro de fevereiro de 1977. <i>Still</i> do vídeo.....	73
Figura 37 – Pierre Huygue, <i>Human Mask</i> , 2014. <i>Still</i> do vídeo.....	73
Figura 38 – Hanna Wilke, <i>Gestures</i> , 1974. <i>Still</i> do vídeo	75
Figura 39 – Hanna Wilke, <i>Gestures</i> , 1974. <i>Still</i> do vídeo	76
Figura 40 – Hanna Wilke, <i>Gestures</i> , 1974. <i>Still</i> do vídeo	76
Figura 41 – Nina Eick, <i>Máscara</i> , Videoperformance, 2021. <i>Stills</i> do vídeo	77
Figura 42 – Nina Eick, <i>Mãos</i> , Videoperformance, 2022, 3' 21''. <i>Still</i> do vídeo	79
Figura 43 – Nina Eick, Registro realizado durante o processo, 2021	84
Figura 44 – Nina Eick, <i>Quebra</i> , 2021, 1'46''. <i>Stills</i> do vídeo	85
Figura 45 – Bas Jan Ader, <i>Fall I</i> , Filme 16mm, 24" 1970. <i>Still</i> do vídeo.....	86
Figura 46 – Bas Jan Ader, <i>Fall II</i> , Filme 16mm, 19", 1970.....	86
Figura 47 – Registro realizado durante o processo, 2021	89
Figura 48 –Nina Eick, <i>Louças se Partirão III</i> , Tinta acrílica sobre tela, 2021, 36,5 x 28,5 cm	89
Figura 49 – Registro realizado durante o processo de coletar água do rio, 2021	90
Figura 50 – Nina Eick, <i>Louças se Partirão I</i> , vídeo, 2021, 1' 34''. <i>Stills</i> do vídeo.....	91
Figura 51 – Nina Eick, <i>Louças se partirão II</i> , videoperformance, 2021, 7' 09''. <i>Stills</i> do vídeo	94
Figura 52 – Nina Eick, <i>Louças se partirão II</i> , performance, 2022	96
Figura 53 – Lia Menna Barreto, sem título, 1992	97

Figura 54 – Nina Eick, <i>Intervensão, Intervensão</i> , Tinta acrílica sobre tela, 2021, 65 x 53 cm	100
Figura 55 - Nina Eick, <i>Quantos passos devo dar?</i> , tinta acrílica sobre tela, 2021, 80 X 80 cm	101
Figura 56 - Nina Eick, <i>Três Pernas</i> , Videoperformance, 2022, 4’ 57’’. <i>Still</i> do Vídeo.....	102
Figura 57 - Nina Eick, <i>Três Pernas</i> , Videoperformance, 2022, 4’ 57’’. <i>Still</i> do Vídeo.....	104
Figura 58 - Nina Eick, <i>Três Pernas</i> , Videoperformance, 2022, 4’ 57’’. <i>Still</i> do Vídeo.....	105
Figura 59 - Nina Eick, <i>Persona</i> , Videoperformance, 2022, 4’ 38’’. <i>Still</i> do Vídeo.....	107
Figura 60 - Nina Eick, <i>Persona</i> , Videoperformance, 2022, 4’ 38’’. <i>Still</i> do Vídeo.....	110
Figura 61 - Nina Eick, <i>Persona</i> , Videoperformance, 2022, 4’ 38’’. <i>Still</i> do Vídeo.....	112
Figuras 62 – Nina Eick, <i>Meu país interior</i> , Videoperformance, 2013-2022, 3’ 03’’. <i>Still</i> do vídeo.....	117
Figura 63 - Nina Eick, <i>Fim</i> , Videoperformance, 2021, 3’, 12’’. <i>Still</i> do vídeo.....	118
Figura 64 - Nina Eick, <i>Alice</i> , Curta-metragem, 2020, 6’ 01’’. <i>Still</i> do Vídeo.....	119
Figura 65 - Nina Eick, <i>Linha Solta</i> , Videoperformance, 2020, 2’ 41’’. <i>Stills</i> do vídeo.....	121
Figura 66 - Nina Eick, <i>Cacos</i> , vídeo, 2021, 1’ 42’’. <i>Still</i> do vídeo.....	123
Figura 67 - Salvador cuando era niño.....	125
Figura 68 - Cláudia Paim, <i>Devastação</i> , 05`34, 2016. <i>Still</i> do vídeo	126
Figura 69 – Claudia Paim, <i>Ínfimo</i> , performance, 20’, 2016.....	127
Figura 70 - Nina Eick, <i>Fala, Fala</i> , técnica mista sobre tela 2022, 65x 60 cm.....	129
Figura 71 - Nina Eick, <i>É interessante cortar as asas para que o animal não consiga voar, evitando assim fugas e acidentes como quedas de locais altos, não ir parar em cima de um fogão quente, dentro do chuveiro, se afogar em uma banheira ou no vaso sanitário</i> , tinta acrílica sobre tela, 2022, 149 x 119 cm.....	130
Figura 72 - Charlotte, em cena do filme <i>De Eso no se habla</i>	130
Figura 73 - Nina Eick, <i>Etiqueta Social II</i> , técnica mista, dimensões variáveis.....	132
Figura 74 - Nina Eick, sem título, 2022 técnica mista, dimensões variáveis	133
Figura 75 - René Magritte, <i>Garota comendo pássaro (O prazer)</i> , 1927.....	133
Figura 76 - <i>Cisne Negro</i> dirigido por Darren Aronofsky, 2010. <i>Stills</i> do filme.....	134
Figura 77 - Vitor Mizael, <i>Diorama</i> ,.....	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. DEFINIÇÕES INICIAIS	13
1.1 Sobre performance	13
1.2 Estado de presença	18
1.3 A presença da câmera	21
2. CONGELAR	30
2.1 Pintura e Performance	30
2.2 Congelamento	37
3. DERRETER	49
3.1 Água em estado líquido	49
3.2 Derretimento do corpo	58
3.2.1 Vão, mesa, chão e sofá	63
3.2.2 Etiqueta Social	70
3.2.3 Máscara	71
3.2.4 Mãos	79
4. QUEBRAR	82
4.1 Queda	84
4.2 Louças se Partirão	88
4.2.1 Louças se partirão I	90
4.2.2 Louças se partirão II	92
4.3 Corpo Partido	97
4.4 Três Pernas	102
4.5 Persona	106
4.6 Sangrar	113
4.7 Catarse	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada foi dedicada à produção de pinturas e videoperformances realizadas por mim entre 2020 e 2022. Durante esse intervalo de imersão no trabalho, me deparei com conceitos que expressam processos vividos por meu corpo em performance, sendo eles “congelar”, “derreter” e “quebrar”. Assim, o estudo desses conceitos, que orientaram minha produção, proporcionou-me compreender mais claramente o que eu estava realizando bem como guiar a produção que ia sendo feita junto com a reflexão teórica. A dissertação apresenta, então, o estudo realizado destes conceitos “congelar”, “derreter” e “quebrar”, organizado em 4 capítulos que examinam sua participação em meus trabalhos em diálogos com outros artistas e obras pesquisadas.

Veremos que Clarice Lispector será uma figura recorrente nessa dissertação, através principalmente de seus textos *Água Viva* e *A Paixão Segundo GH*. Outros autores da literatura ficcional estarão presentes, assim como outras referências e obras cinematográficas. O cinema é importante por trazer imagens, personagens e cenas que me marcaram e ficaram gravadas em minha memória, surgindo recorrentemente em meu pensamento. Desvinculadas dos contextos dos filmes, são documentos de trabalho que utilizo como forma de elaborar e expressar questões caras. Essas referências sugerem a utilização de espaços, elementos, movimentos, etc.

Como artista visual e atriz, meu trabalho resulta de um diálogo entre diferentes linguagens artísticas. Transito por distintas áreas como teatro e música, além de trabalhar com esculturas, pinturas, fotografias, vídeos, desenhos e performance. Meu interesse pela linguagem corporal surgiu em minhas primeiras experiências com o teatro, porta de entrada para a criação artística e se complementou com a relação que estabeleci através do canto e da dança, e, posteriormente, da prática de kung fu. Pude experimentar nestas distintas práticas, o corpo assumindo o protagonismo, que hoje percebo não apenas em performance, mas em muitos de meus processos de criação. Essas práticas proporcionaram a aquisição de habilidades, o desenvolvimento da expressividade corporal e também, o exercício de um estado de presença que hoje rege minhas performances. Por outro lado, a literatura e o cinema surgem como mobilizadores em meu trabalho, aproprio-me de personagens, textos, palavras e imagens, resinuificando contextos e relações.

Por conta do vínculo que tenho desenvolvido com meu próprio corpo, passaram a me interessar práticas de meditação ativa e a bioenergética¹ que me conduzem a um estado de esvaziamento do pensamento através do movimento e da respiração. Encontrei nessas práticas um meio eficaz de elaborar questões emocionais. Esclareço, contudo, que para além da função terapêutica, essas práticas me ajudam a sustentar a metodologia da construção de presença nessa pesquisa, uma qualidade que entendo como essencial em minhas performances.

Esta pesquisa busca responder a uma série de inquietações anteriores a ela e despertou outras tantas ao longo de sua realização. Só ao final do processo, reconheci uma síntese dos questionamentos que me ocorriam ao pensar sobre meu trabalho nestes dois anos: O que as ações de congelar derreter e quebrar representam no processo de criação e execução de meus vídeos e pinturas, e de que forma o entendimento desses conceitos se reflete e move a elaboração dos trabalhos estudados nesta pesquisa? Sendo estes conceitos relacionados ao meu corpo (como ações que o próprio corpo realiza ou que ocorrem sobre ele, afetando-o tanto materialmente como conceitualmente), interrogo: como emergem os conceitos de performance e de presença em minha poética e como se dá o vínculo desses conceitos com as ações de congelar, derreter e quebrar?

Movida por essas interrogações, o objetivo será investigar e conhecer sistematicamente os conceitos "congelar", "derreter" e "quebrar" como metodologia poética empregada na criação de vídeo-performances e pinturas produzidas entre 2020-22. Analisarei igualmente a contribuição destes conceitos para a produção de presença do corpo performático em paralelo com outras práticas e artistas.

No primeiro capítulo deste texto apresentarei algumas definições sobre o significado da performance em meu trabalho e do estado de presença. Para isso me debruçarei sobre análises de Hans Ulrich Gumbrecht e Maurice Merleau-Ponty além do artista Robert Morris e a definição de *presentidade* trazida por ele. Também desenvolverei neste capítulo a relação que estabeleço com o registro dessas performances no formato de videoperformances, e também nos processos de construções de trabalhos finalizados em Pinturas. Ao tratar de Performance, interessa-me a indefinição característica desta linguagem, visto ser a performance reivindicada por várias áreas e campos da arte, além

¹ Pratico meditações ativas desenvolvidas por Osho (foi um guru indiano líder do movimento Rajneesh, 1931-1990) onde se utiliza muito o corpo. Durante períodos de em média 1h diferentes estágios são combinados envolvendo movimentações e formas específicas de respiração. São recorrentes práticas de catarse. A terapia de bioenergética também ocorre através destes princípios. Partindo do corpo e da presença é possível acessar e elaborar questões emocionais.

da divergência do sentido no uso do conceito por diferentes autores e artistas. Como apoio nas reflexões sobre performance que encontrei em Lucio Agra, Renato Cohen, Philip Auslander entre outros, busquei aprofundar o entendimento sobre minha prática.

O segundo capítulo tratará da definição do conceito “Congelar” (FIGURA1) que se relaciona com as tensões do corpo, com a paralisação de ideias, e com as tentativas de controle em níveis pessoais e sociais. Início este capítulo com uma análise sobre a relação entre performance e pintura trazendo o trabalho de artistas como Jackson Pollock, e outros do grupo japonês Gutai. Também analisarei neste capítulo vídeoperformances e pinturas do artista Francis Alys e apresentarei em paralelo, uma relação com o romance *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley.

Figura 1: Nina Eick, *Gelo/Corpo: Mãos*, 2021. *Still* do vídeo



Fonte: Arquivo da artista.

“Derreter”, é o conceito operatório do terceiro capítulo. Em definições iniciais e um texto dedicado à observação da água em estado líquido, apresentarei relações estabelecidas com referências como Gaston Bachelard, Bill Viola e outras obras de arte e cinematográficas envolvendo esse tema. Na sequência do capítulo, analiso as vídeoperformances realizadas por mim, centradas na ideia de derretimento do corpo, nas quais o estado de presença é atingido pela movimentação improvisada que surge da atenção ao meu corpo e ao espaço, assim como, às relações de contato ali estabelecidas.

Farei então um paralelo com videoperformances de artistas como Bruce Nauman e Hanna Wilke.

No quarto capítulo, tratarei do conceito “Quebrar”, que vem associado a ideia de morte ou inutilização de um corpo, assim como a noção de ruptura que promove uma liberação de energia. “Quebrar” sugere ainda uma forma de desfazer o congelamento, de uma forma brusca, inesperada e, na maioria dos casos, incontrollável. Relatarei uma sequência de trabalhos envolvendo louças autônomas com uma aura humana, continuando a explorar as relações entre as louças e o corpo, levadas às pinturas do corpo que se parte, assim como se partem as louças. Dentro deste conceito trago a ideia de queda e da presença do sangue que pode promover uma catarse que instaurou nas ações que realizo. O sangue que expõe a parte interna do corpo será relacionado ao conceito de “corpo sem órgãos” de Antonin Artaud, desenvolvido por Deleuze e Guattari, o qual associo à discussão relacionada à dor tratada sob a percepção de Byung Chul Han, em *Sociedade Paliativa: A dor hoje*. A reflexão sobre minhas performances pelo viés do conceito de Quebrar, acompanhado de queda e sangramento, promovem uma aproximação com obras de Bas Jan Ader e Cláudia Paim, artistas referenciais das artes visuais, e obras cinematográficas, de Pedro Almodóvar, María Luisa Bemberg e Darren Aronofsky.

Nas páginas que se seguem veremos a produção de videoperformances e pinturas realizadas por mim nos últimos dois anos, junto com a pesquisa teórica pela qual foi afetada. Abordarei meus processos de trabalhos, motivações e análises que pude definir dentro dos conceitos de congelamento, derretimento e quebra.

1. INFORMAÇÕES INICIAIS

1.1 Performance

Muitos editais públicos e privados destinados ao financiamento, divulgação ou produção artística, entre outras situações institucionais ou não que acolhem a produção artística, solicitam que os trabalhos que nós artistas realizamos sejam inscritos em categorias previamente estabelecidas, como pintura, desenho, escultura, instalação, entre outras. Para mim, é muito difícil reduzir trabalhos que realizo a essas definições por que não consigo dizer em qual categoria a maioria dos meus se enquadra. Além de trabalhar com pintura, escultura e vídeo, também fazem parte da minha vida como artista, as práticas corporais advindas de minha experiência nas áreas do teatro e da música. Assim, mesmo que alguns de meus trabalhos possam parecer enquadráveis em categorias já estabelecidas, isso não corresponderia a um desejo meu pois não aspiro a essa categorização, nem sinto necessidade dela, como autora. Em 2010 concluí no Instituto de Artes da UFRGS a graduação recebendo o título de Bacharel em Escultura, escolhido no currículo então vigente. Reduzir meu trabalho a uma ênfase limitava o que eu vinha produzindo e hoje entendo que a não definição de uma especificidade teria me proporcionado mais trânsito e liberdade, e possivelmente alteraria os resultados de meus trabalhos.

Quando elaborei meu projeto de pesquisa para o mestrado, entendi que meu trabalho poderia ir na direção do que se denomina performance. O anteprojeto apresentado já vinculava boa parte do trabalho proposto à presença do meu corpo. Eu começava a assimilar a consciência do corpo presente em meu trabalho como atriz e, também, nos processos de construção de meus desenhos e esculturas. Eu uniria as distintas práticas sobre uma perspectiva de autora, a da artista visual e não da intérprete teatral. Diferentemente da forma como costumo trabalhar no teatro, me mobilizou o desejo por autonomia e liberdade em relação ao meu trabalho. Nesse sentido, a performance parecia um meio propício por seu caráter aberto, limites constantemente alargados e, também por habitar diferentes linguagens artísticas, sendo as artes visuais uma delas. A respeito deste assunto Lucio Agra, comenta sobre o privilégio de indefinição, que deveria continuar sendo, segundo ele, uma das riquezas da performance que se caracteriza por ter:

o caráter de expansão da linguagem, sobretudo atualmente; a sua “natural” resistência à apreensão cognitiva racionalista, a sua amplificação geográfica, a sua reverberação em vários contextos (ela mesma sendo um), sua congenialidade a outras formas emergentes de invenção artística que resultam de misturas e apropriações de formas tradicionais ou sucatas culturais, a sua predileção pelo evento efêmero, precário, dificilmente apreensível, a sua resistência às clássicas ordens identitárias, o seu caráter de proximidade ao subalterno, sua expansão em lugares antes ignotos, sua formulação em uma temporalidade espiralada (sem a teleológica perspectiva de um progresso linear-ascendente), a amplitude de seu campo de pesquisa, sua ilógica, sua predileção pelo paradoxo, o experimental. Por que deveríamos abrir mão desta conquista que é dispormos de um modo de dizer/fazer/pensar em arte que resiste às definições? Vamos adiante afirmando a dúvida (AGRA,2011, p.16).

Assumir a dúvida resistindo ao estabelecimento de definições representa, para mim, liberdade. É desta forma que me interessa tratar de meu trabalho: possibilitando que meu processo criativo ocorra com fluidez, em contato com os reais desejos e intenções que movem minha poética e também, com os modos que me interessa expressá-los.

Observo em meu trabalho uma mistura entre ficção e o que se poderia chamar de realidade. Invisto na utilização de um ambiente encontrado ao acaso, cotidiano, ou na criação de ambientes cênicos, que se aproximam da construção de cenas no teatro. Em alguns casos me interessa a percepção de veracidade dos fatos, como cortar meus próprios cabelos ou construir uma movimentação onde o foco é o meu sentimento do momento, as tensões que existem em meu corpo, ou o relaxamento que vai desfazendo essas tensões. Em outros casos, porém, utilizo sangue cenográfico ou construo ilusões de continuidade nos vídeos, através do processo de edição. Assim, a veracidade dos acontecimentos pode me interessar ou não, podendo querer confundir o espectador ou claramente trazer uma situação ficcional.

Buscando possíveis fronteiras do conceito de performance e seu entendimento por cada campo da expressão artística, Renato Cohen² em seu livro *Performance como Linguagem*, traça uma possível comparação entre teatro e performance. Ele parte da ideia de que a performance é antes de tudo uma expressão cênica, com resultados que não levam unicamente à representação. Cohen fala sobre um predomínio de símbolos sobre as palavras e o uso de uma estrutura não narrativa, além de diferentes formas de ocupação do espaço.

Sobre a existência ou não de personagens em performances, Cohen traz a seguinte reflexão:

² Renato Cohen (Porto Alegre, 1956 - São Paulo, 2003) foi um ator, diretor, performer, teórico e pesquisador, autor do livro *Performance Como Linguagem*, lançado no ano 1989, no qual investiga as especificidades dessa linguagem.

O performer, enquanto atua, se polariza entre os papéis de ator e a "máscara" da personagem. A questão é que o papel do ator também é uma máscara. E é importante clarificar-se essa noção; quando um performer está em cena, ele está compondo algo, ele está trabalhando sobre sua "máscara ritual" que é diferente de sua pessoa do dia-a-dia. Nesse sentido, não é lícito falar que o performer é aquele que "faz a si mesmo" em detrimento do representar a personagem. De fato, existe uma ruptura com a representação (...) mas este "fazer a si mesmo" poderia ser melhor conceituado por representar algo (a nível de simbolizar) em cima de si mesmo (COHEN, 2002, p. 58).

Tanto Lucio Agra quanto Renato Cohen, trazem constantemente, como uma característica da performance, a questão da ruptura com a encenação, não sendo próprio da linguagem da performance a construção de personagens. Essa observação me coloca a pensar sobre a natureza por vezes ambígua da construção e da participação do personagem em meu trabalho. Tendo a concordar com as observações de Cohen quando diz que o performer não estaria “fazendo a si mesmo”, mas utilizando “uma máscara ritual” ou “simbolizando a si mesmo”. A partir disso, pergunto-me se, em certos casos, a construção de um personagem não poderia ser uma forma de “simbolizar a si mesmo”? Com essa pergunta, vem à lembrança da experiência de ter incorporado, há alguns anos, o jagunço Riobaldo, personagem criado por Guimarães Rosa.

Em 2018 estreei um monólogo chamado “O Sertão em Mim”, uma livre adaptação de *Grande Sertão: Veredas* de João Guimarães Rosa. Este trabalho foi o primeiro projeto teatral que realizei de minha autoria e concepção e teve direção de Fernando Kike Barbosa. Eu, sendo uma mulher, ao interpretar Riobaldo, sou o jagunço e ao mesmo tempo Diadorim, que se materializa em meu corpo. Ao interpretar um homem (assim como fez Diadorim no romance de Guimarães Rosa) é abordada a questão de gênero como algo performativo. A masculinidade treinada por Riobaldo se assemelha ao treinamento realizado por mim para interpretá-lo. Diadorim, também não corresponde ao que se esperaria dela ao nascer como mulher, sendo desta forma abordada a desvinculação existente entre sexualidade e gênero, e o quanto na formação binária de gênero não existe naturalidade. A grandeza de Joca Ramiro (pai de Diadorim) que cria a filha para ter coragem, ser forte, independente, e capaz de acessar todo o potencial de sua força (e ter sido por isso capaz de matar o Hermógenes), se reflete no amor que a personagem tem pelo pai e o respeito que todos ao redor têm por ele. Quando escolhi interpretar o personagem Riobaldo³, compreendi, ao materializar o personagem em meu corpo

3 Riobaldo é narrador e protagonista do livro “Grande Sertão: Veredas” de João Guimarães Rosa

(FIGURA2), que incorporei essas reflexões sobre sexo e gênero que me mobilizam. A interpretação deste personagem ocorreu em um contexto teatral convencional, mas, também, poderia ter outros desdobramentos, inscrita em uma sala de exposição ou em situações urbanas, por exemplo, experimentos que consideraria possível chamar de performance, considerando que estou falando de um lugar posicionado nas tensões entre linguagens, lugar em que Lucio Agra se coloca e que segundo o autor é um lugar familiar à performance como linguagem artística.

Figura 2: Nina Eick como Riobaldo em “O Sertão em Mim”



Fonte: Foto tirada pelo fotógrafo Emilio Speck.

Em meu trabalho, nem sempre as performances envolvem atuação, mas podem envolver, principalmente quando tenho o objetivo de trazer uma simbolização sobre mim mesma e sobre os contextos em que me encontro inserida. Assim, está simbolizado na própria percepção do “sertão” trazida por Guimarães Rosa, que vai além de um restrito espaço geográfico ao representar o mundo, e também uma percepção interna que está explícita na afirmação do autor: Sertão é dentro da gente. Por esta razão trouxe este exemplo, já que a obra de Guimarães Rosa é para mim muito propícia para a construção de possíveis simbolizações desta ordem.

De acordo com a definição das pesquisadoras Carina Sehn⁴ e Paola Zordan⁵, no artigo *Algumas demonstrações para introduzir a arte da performance*, a performance é uma arte ligada ao corpo e à presença, e se relaciona ao termo *live art* (ZORDAN, SEHN, 2016, p. 74), sem fronteiras precisas, que se inscreve como expressão em diferentes artes. Os limites entre videoperformance e pinturas em meu trabalho se misturam, tanto nas finalizações e montagens quanto nos processos. No artigo, as autoras trazem uma afirmação de Allan Krapow, criador do Happening, onde o artista afirma que, no futuro, não seria mais dito que se é pintor, poeta ou dançarino, mas simplesmente que se é um artista, afirmação que faz sentido para mim em minha produção atual.

A questão da nomeação das ações que realizo me causa uma sensação desagradável, de não pertencimento constante, ao não corresponder a regras preestabelecidas. Mesmo as pinturas (que são sempre decorrentes de ações em vídeos do meu corpo em movimento), em muitos casos, misturam-se com desenhos de forma que não há como enquadrá-las em uma dessas nomenclaturas apenas. Me questiono se eu deveria criar uma espécie de nova nomeação, a qual abrangeria tudo que faço, ou ainda, diferentes nomeações para meus trabalhos. Pergunto-me então, se nomear seria me render a uma tendência interna, a qual deriva da necessidade de encaixar-me em regras, ou seria criar as minhas próprias regras. Eu poderia pensar em uma forma de nomeação que rompesse com as regras e alterasse os significados das nomeações existentes, assumindo chamar de "desenho" uma prática que se assemelhe à "pintura" ou mesmo determinando que essa prática fosse chamada de performance, pois, muitas vezes, gostaria de chamar de performance minhas pinturas. Na construção de definições iniciais sobre performance, Carina Sehn e Paola Zordan citam Nietzsche, colocando que saber ser alguém diferente em si mesmo e único apresenta o caos, pois o que não se pode identificar apavora. Decorre desse medo a procura por nomeação “a fim de que o inominável da experiência possa ser classificado e enquadrado na linguagem” (ZORDAN, SEHN, 2016, p.78), inserindo a vida na normalidade dominante.

Defino meu trabalho como uma combinação de tudo e que existe nas inter-relações entre áreas e linguagens. Nesta escolha de não utilizar uma nomeação pré-estabelecida pode existir certa desorganização, algo semelhante a sensação que *GH*

4 Carina Sehn é mestra em Educação, Bacharela em Teatro e Especialista em Saúde Mental Coletiva. Professora do Departamento de Dança da Universidade de Caxias do Sul (UCS), pesquisa o corpo performático, a imagem e os processos vivos da natureza.

5 Paola Zordan é Doutora e Mestra em Educação, Bacharela em Desenho e Licenciada em Educação Artística. Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pesquisa epistemologia das artes e historiografia do corpo. Na mesma instituição é professora do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU/UFRGS).

(protagonista narradora do romance *A Paixão Segundo GH* de Clarice Lispector) descreve no início do livro: a perda de algo inútil, uma terceira perna que a impossibilitava de andar, porém a mantinha com uma sensação organizada de sentir-se sobre um tripé estável. Assim, a aceitação da desorganização assusta, mas também pode desprender e gerar liberdade.

Realizo, então, uma mistura entre encenação, coreografia, improviso e presença, que, em alguns casos, pode pender mais para uma destas formas ou para outras. Meus trabalhos em quase sua totalidade, têm a presença do meu corpo como situação central. Escolhi considerar que o que define performance em artes visuais seja a presença do corpo, a imagem do corpo realizando ações, o corpo que se coloca dentro da obra de forma que já não é possível separar a obra do corpo, por acreditar que essa definição aberta pode abranger o que realizo. Mesmo quando o corpo não está presente em meu trabalho, a ação do corpo está, seja na movimentação de talheres ou mesmo sua presença em marcas deixadas, objetos que contém marcas de uso, a aparição do corpo em reflexos ou em alguns casos uma atribuição de sentimentos humanos a objetos. Eugênio Kusnet⁶ no livro *Ator e Método*, que trata do método de Constantin Stanislavski⁷, foi questionado se poderia interpretar uma cadeira e respondeu que sim se esta cadeira sonhasse em ser uma poltrona e tivesse, por exemplo, medo de ser queimada. Utilizo a afirmação do autor para explicar que mesmo quando trabalho apenas com a utilização de objetos (e isso corresponde a um número bem menor de trabalhos), esses são humanizados, têm sentimentos humanos, ou estão relacionados ao uso. A utilização de objetos cotidianos pode revelar as personalidades de quem os utiliza (como muitas vezes li em obras de ficção literária) onde um personagem revela suas emoções e seus sentimentos complexos ao abrir uma janela ou realizar uma refeição.

1.2 Estado de Presença

O “estado de presença do corpo”, em minha poética, pode ser descrito como um estado de concentração em que o foco recai sobre o corpo, que se opõe ao domínio da “cabeça”, que representa nossa constante tendência à análise lógica que nos permite um distanciamento. Esse estado de presença já fazia parte de meu trabalho como atriz, tendo

⁶ Eugênio Kusnet, foi um professor, diretor de teatro e ator russo radicado no Brasil, e divulgador do método Stanislávski no país.

⁷ Constantin Stanislavski foi um escritor, professor, ator, diretor, com destaque entre os séculos XIX e XX.

importância central nas performances que realizo e também encontrando-se em minhas pinturas, seja no processo de confecção, ou mesmo na forma como entendo que ocorre a percepção.

Gumbrecht⁸ considera o principal objetivo de seu livro *Produção de Presença*, observar a tensão existente entre sentido e presença. Exercitar o estado de presença responde ao desejo de estar no espaço sem quaisquer efeitos de distância. A presença nunca seria completa sem o sentido, porém, estamos inseridos em um mundo ainda bastante cartesiano onde o foco de quase toda a atenção é dirigido à produção de sentido, negligenciando-se a realidade das sensações e da consciência de estar presente. O autor fala sobre um anseio em nossa existência de sentir as coisas do mundo “perto da nossa pele” (GUMBRECHT, 2010, p.135) Interessa-me então entender quais caminhos possibilitam a produção deste estado de presença e de potencializar minha busca por fluidez e naturalidade.

O processo de interiorizar-me demora mais ou menos tempo dependendo de cada situação, sendo necessário um trabalho de respiração, de pausa e de percepção de micro movimentos que realizo com os olhos fechados. Procuo permitir através desses exercícios iniciais, que o estado de sensibilidade venha à tona. Construo essas situações buscando esse estado diferente de consciência, que muitas vezes senti nas experiências de contato e improvisação, em ensaios onde o foco era o corpo, em estados de exaustão ou em sessões de bioenergética e meditação ativa. Gumbrecht ainda discorre sobre a concentração nos sentimentos individuais de alegria ou tristeza, como forma de diminuir a distância entre o ser e o mundo, até o ponto em que essa distância possa se transformar em um “estado não mediado de estar no mundo” (GUMBRECHT, 2010, p.170). Os vídeos que realizei de *derretimento do corpo*, que descreverei adiante, estão focados na busca deste estado de presença e no registro do mesmo através do vídeo. Nestes experimentos o contato com a pele se amplia, o espaço se modifica e os sons se misturam enquanto procuro me mover guiada pelos sentimentos que estão no meu corpo.

O estado de “presentidade” (*presentness*) foi tratado pelo artista Robert Morris no texto *O tempo presente no espaço*, de 1978. O artista refere-se a este estado como um “estado de ser” que se relaciona com “o tempo presente da experiência espacial imediata”, que difere da experiência do estado mental que engloba reflexão, memória, fantasia e

8 Hans Ulrich Gumbrecht (1948), nascido na Alemanha é Professor Emérito ocupante da Stanford University, é também filiado ao Departamento de Culturas Ibéricas e Latino-Americanas, entre outros. Dossiê completo disponível no link: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/1865-Texto%20do%20artigo-3729-1-10-20190218.pdf>

imaginação (FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 402). O artista cita George Herbert Mead, que propõe uma divisão do *self* entre “eu” e “mim”, onde a percepção do “eu” relaciona-se a reagir conscientemente, experimentando-se em tempo presente, enquanto a percepção de “mim” seria a reconstituição de si a partir de indícios rememorados (FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 403).

No modelo de presentidade apresentado por Morris, a experimentação do espaço físico se une a de um presente “continuamente imediato” (FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 404). Nesta experiência, o corpo está em movimento, já que mesmo quando parece estar parado, os olhos estão se movimentando e percebendo diversas imagens móveis ou estáticas, o que pode estar acompanhado da experiência do estado mental ou não. Trazendo a experiência que vivo ao trabalhar em estado de presença, considero que para sentir é necessário o movimento, sendo esse um elemento essencial na minha criação artística. Também me refiro ao estado de presença “como um estado de fluxo”, fazendo uma relação com os fluxos das águas de mares e rios, tendo a simbologia da água sempre presente em minha poética e que se intensifica quando em meus processos me aproximo do elemento água, seja ao congelar ou degelar. Merleau-Ponty, ao abordar a fenomenologia da percepção, considera que o movimento é necessário para a compreensão das sensações, como aparece no seguinte parágrafo:

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 308).

Em meus processos de busca do estado de presença, o movimento em contato com o espaço, com outras pessoas e elementos, associado a uma respiração consciente, se mostra como o caminho ideal para atingir este propósito.

Compreendo que também ocorre a transferência da presença corporal para as pinturas que realizo, tanto nos processos de execução, quanto no processo de recepção do espectador que observa. Minhas pinturas apresentam corpos que estão contendo o movimento ou que se apresentam quebrados, impossibilitados de se moverem, o que represento dentro da perspectiva de congelamento. Em alguns casos, em contraponto a essa dificuldade, apresento pássaros que trazem mobilidade ao quadro na realização de voos.

Durante o processo de realização das pinturas, a presença se associa ao meu movimento (seja na confecção do quadro, ou nos vídeos que realizo previamente). Relaciono a qualidade dessa presença a um processo que envolve meditação e catarse em uma busca de me conectar com meus sentimentos permitindo que as emoções passem por meu corpo, e não o oposto que seria a tentativa de contê-las ou ignorá-las.

Alexandre Emerick Neves, no artigo *A perda da contemplação serena e a percepção colaborativa num piscar de olhos*, relembra que boa parte da crítica de arte do século XX baseava-se na ideia de certa hegemonia do olhar entendida como “olhar pictórico”, percepção que rebaixava a importância do aspecto tátil existente nas obras. Neves faz referência ao pensamento fenomenológico descrevendo a percepção como algo intimamente relacionada à ação. Desta forma, a percepção é uma experiência ativa, onde o espectador se entende como parte da obra. O autor argumenta que a percepção de uma obra não deve se dar apenas por suas relações internas, visto que o espaço é um campo a ser percorrido que contém um entrelaçamento de forças que abrangem os objetos e as pessoas na duração da percepção. Assim, a obra que promove um acontecimento traz, em si, a ideia de presença. Neves retoma Merleau-Ponty para sustentar seu entendimento do fluxo temporal intrínseco à obra como um acontecimento, sendo a presença associada à duração da sensação de estar presente na consciência durante o processo perceptivo. Em meu trabalho, o agir conscientemente está intimamente ligado à duração da sensação de presença, que além de estar vinculada à conexão com meus sentimentos e a materialização desta conexão, também apresenta-se no contato físico com os materiais, como na forma de pintar, no envolvimento com as cores, na relação entre a posição da tela e meu corpo, entre outros aspectos, durante a realização das pinturas.

1.3 A Presença da Câmera

Em meus vídeos a câmera que registra a ação é um terceiro olho (FIGURA 3; p.22), um elemento essencial para ativar o estado de presença no corpo. Assemelha-se à presença do “outro”, com quem posso construir um diálogo em ação, sendo este outro o público ou alguém que interage comigo. Porém, tanto em relação à câmera quanto ao outro, existe uma dificuldade com a qual me deparo inicialmente, referente ao estado de autoconsciência.

Figura 3: Nina Eick, *Mãos*, 2022, 3' 21". *Still* do vídeo



Fonte: <https://youtu.be/nB-sJ3FtSNs>

No dia 8 de outubro de 2022 participei de uma jornada de performance na Casa de Cultura Mario Quintana (FIGURA 4), vinculada à disciplina *Performance e Seus Registros: Entre o Ativismo e a Encenação*, que eu estava cursando. Me interessava experimentar no espaço público, ações que eu vinha realizando em vídeoperformances. Escolhi um espaço no Jardim Lutzenberger da Casa de Cultura para realizar a performance intitulada *Louças se partirão II*. A ação envolvia a relação do meu corpo com objetos de louça e vidro até sua possível quebra.

Figura 4: Nina Eick, *Louças se Partirão II*, 2022, Performance



Fonte: Arquivo da artista.

Philip Auslander⁹ classifica através de duas possibilidades as documentações de performances realizadas por artistas, sendo elas, ora documental, ora teatral. Na categoria teatral, as performances são encenadas apenas para serem filmadas ou fotografadas, sendo o único espaço onde a performance ocorre. Já na categoria documental existiria uma relação significativa com o público presente em eventos autônomos. Em ambas as categorias, porém, existe uma encenação para a câmera. Auslander ainda cita a performance *Photo-piece* de Vito Acconci¹⁰ que realiza um percurso em um trecho desolado da Greenwich Street, em Nova York, no qual ele tira uma fotografia a cada momento que pisca os olhos durante o percurso. A documentação da performance apresenta 12 fotos em preto e branco onde o artista não aparece em nenhum momento, mas as imagens evidenciam a ação que ocorreu. Para Auslander, essa performance confunde as diferenças já instáveis entre as categorias antes mencionadas. Por documentarem a ação dos artistas essas se assemelham à categoria documental, porém, se parecem com a categoria teatral por não terem sido realizadas para um público, visto que a observação das fotografias permite perceber que a rua estava deserta. Apesar de interersar-me pelo tensionamento das classificações poderia entender que dentro desta perspectiva, as vídeoperformances que realizo estariam mais aproximadas da categoria teatral porque não há relação com o público em algum momento anterior específico, e muitas vezes estou sozinha e sou eu mesma que realizo o registro das ações. Porém, em *Louças se Partirão II* ocorreu inicialmente uma relação com o público, sendo também encenada para a câmera, o que se caracterizaria como performance documental. De qualquer forma me interessa tensionar classificações

Temos conhecimento de performances e happenings dos anos 60 e 70 por meio de fotografias que registraram os eventos. Luciano Vinhosa Brasil comenta que a fotografia e a performance ocorrem muitas vezes em cumplicidade desde esse período, como por exemplo as ações realizadas por Gina Pane, ou as esculturas corporais de Orlan. Ações violentas e agressivas que envolviam o corpo, foram realizadas por artistas que fizeram parte do Acionismo Vienense entre 1965 e 1970, se mostrando predecessores

9 Philip Auslander é professor de estudos da performance na Escola de Literatura, Comunicação e Cultura do Instituto Tecnológico da Geórgia. Este ensaio origina-se de um documento apresentado no simpósio *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art* no MUMOK, Museu de Arte Moderna em Stiftung Ludwig, Viena, Áustria em 5 de novembro de 2005. É uma versão revisada e expandida do texto publicado, tanto em inglês quanto em alemão, no *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst / The (Re)Presentation of Performance Art*, editado por Barbara Clausen e Nina Krick para MUMOK Theory 03. Nürnberg: Verlag Moderner Kunst, 2006. O livro mais recente de Auslander é *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*.

10 Vito Acconci (1940 – 2017) foi um artista e arquiteto que se expressa através de linguagens múltiplas como performance, poesia, instalações, entre outras.

deste tipo de prática artística desse tipo de prática artística que passou a ser referida com Body ART. Gina Pane realizou performances nos anos 70 que envolviam a mutilação de seu corpo como cortar-se com lâminas, mastigar vidro ou andar sobre o fogo, Os registros realizados através de fotografias das performances de Gina Pane (FIGURA 5; p.25), sempre foram considerados pela artista como parte essencial do trabalho. Os cortes e mutilações que Pane realizava em si mesma, eram aproximados do olho do espectador através do registro da câmera. Brasil argumenta que Gina Pane levava em consideração o contato físico que a fotografia mantinha com o espectador e declarou que suas ações nunca foram vistas como efêmeras, porque ela planejava de que forma deveria ser feito o registro durante a performance e inclusive qual seria o destino final das imagens realizadas. Segundo Auslander, Gina Pane não considera o fotógrafo como um fator externo, mas alguém posicionado junto com a artista dentro da ação (no caso a apenas alguns centímetros de distância dela) e que em alguns momentos obstruía a visão do público. Sophie Delpeux comenta que para Pane existiria uma equivalência entre seu corpo e “seu corpo fotografado”, apresentando uma crença na transparência da fotografia que pode tornar a presença infinita nas performances realizadas pela artista. As performances eram encenadas para serem documentadas tanto quanto para serem vistos ao vivo pelo público.

A atenção focada é importante para a qualidade da ação que realizo, e essencial à aquisição do estado de presença. A câmera que me registra durante a performance é o elo de conexão que necessito para atingir este foco específico. No teatro existe uma série de elementos que contribuem para a aquisição de presença (mesmo que seja a presença relacionada a um personagem encenado), são eles: a luz, a trilha ou o silêncio e o espaço cênico delimitado onde também existe uma posição específica do público que está voltado para a ação que será realizada. Na rua existe uma completa ausência de foco para ação realizada, que me causou certa dificuldade de concentração, de forma que a presença da câmera que me registra possibilita este elo necessário para a aquisição do estado de concentração e presença. Um chão onde me deslocar equivale ao palco. A câmera representa o contato com o outro, me proporcionando um ambiente que me possibilita estar presente. Quando sou registrada por outro, este assume o mesmo papel, principalmente quando se trata de alguém participante da ação e do processo criativo.

Figura 5: Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/193259?artist_id=28748&page=1&sov_referrer=artist

Auslander aponta ainda para a questão da performatividade existente na documentação em si mesma. Documentar o evento seria o que constitui a performance como performance, é a documentação que produz o evento e não a presença do público, o que faz do trabalho de performance, um ato performativo pela documentação, definição que entendo fazer sentido dentro do meu trabalho. O autor utiliza o termo “performativo” no sentido atribuído por J.L. Austin, ou seja, relacionando-o à linguagem, mais especificamente, a enunciados construídos com a palavra. A relação com a câmera é, para mim, uma relação ativa, seja quando estou só com ela ou quando há o registro de uma ação realizada em contato direto com o público.

O registro do meu corpo em movimento realizando ações (FIGURA 6) é algo muito importante não apenas na realização das performances, mas em minhas pinturas também. Registro meu corpo de forma a estudar a anatomia com foco no movimento ou em possibilidades de alteração dessa anatomia através de composições com outras posições corporais ou mesmo outras imagens. Na maioria dos casos eu mesma posiciono a câmera próxima de meu corpo, realizo esses registros e retiro stills dos vídeos que

realizo. Neste processo me encontro presente durante o registro e ao assistir me desdubro, pois posso me ver e me manipular, me transformando em uma espécie de material para a construção de meus trabalhos.

Figura 6: Nina Eick, Registro de processo: Sombras, 2021



Fonte: Arquivo da artista.

Quando faço esses registros para a realização de uma pintura, não me importo com o entorno, visto que farei uma edição das partes que me interessam. Porém, quando as imagens captadas serão utilizadas na construção de um vídeo, procuro inicialmente produzir uma limpeza ao redor (que muitas vezes dá como resultado um fundo branco) e quando outros elementos do espaço surgem, procuro percebê-los como na composição de uma pintura, de forma que sejam significativos e contribuam com a narrativa criada. Às vezes, algo não percebido pode mudar completamente o sentido do que foi feito, inutilizando o trabalho ou levando por caminhos não imaginados.

Por estar quase sempre sendo registrada, e muito poucas vezes atrás da câmera, existe nos meus vídeos uma grande dose de acaso. Me posiciono seguindo uma ideia de enquadramento inicial e, quanto mais focada estou em atingir o estado de presença, mais me esqueço da presença dela e do enquadramento previamente estabelecido (FIGURA 7). Esse esquecimento faz com que muitas vezes eu saia do enquadramento, ou que, ao observar as imagens registradas, não goste das composições dos quadros formados. Quando outra pessoa me registra, procuro olhar previamente o monitor e alterar o

enquadramento, o que fica mais fácil com quadros de câmera parada do que em movimento. Quando estou realizando a performance, ao esquecer a câmera, as tentativas de controle também são esquecidas pois me afastariam do estado de presença.

Figura 7: Nina Eick, Registro de processo: Surpresas na bagunça, 3 braços e um peixe, 2021



Fonte: Arquivo da artista.

Nos primeiros momentos do processo de edição, realizo cortes no material registrado, mantendo apenas as cenas que me agradam visualmente, de forma que pode ser necessário realizar novamente o registro com atenção para novos aspectos. Algumas cenas que me desagradam, ainda podem ser resolvidas com a incorporação de efeitos de edição: como sobreposição de imagens, transparência, recorte de forma a produzir novo enquadramento e alteração nas cores, entre outros. Este trabalho inicial realizado nas imagens se assemelha à minha percepção de pintura e, em ambos os processos, realizo alterações até que a composição me agrade.

Ao pintar um quadro, partindo de *stills* de vídeos, não sei exatamente como a imagem de referência se dará no espaço pictórico. Algumas vezes realizo esboços, mas para isso tenho pouca paciência. Durante a execução das pinturas, altero a composição transformando as imagens, inserindo novos elementos e alterando as cores. Mantenho, por vezes, a coerência da narrativa imaginada inicialmente e, por outras, chego a novos significados. Este processo, envolve a elaboração de questões emocionais estando vinculado à presença que existe em sentir a dor, sentir os incômodos, sentir os conflitos, e materializá-los na pintura. As camadas de tinta podem ser relacionadas a camadas

internas, neste caso, não sobrepostas, mas desfeitas, ocasionando um maior aprofundamento direcionado para dentro de mim.

Normalmente, os vídeos surgem de impulsos e assim tenho pressa em realizá-los. Desta forma, a preparação do espaço (que envolve a escolha do local de realização, a luz que será utilizada, os elementos que estarão presentes e serão utilizados), não é algo a que tenho dedicado atenção. A questão do impulso, porém, carrega aspectos interessantes: por estar relacionado a uma vontade firme, uma decisão tomada com convicção, muitas vezes facilita enormemente a aquisição do estado de presença. Em relação à realização das pinturas, ocorre o mesmo: um impulso inicial me leva a partir direto para a pintura no quadro sem muito planejamento. Em algumas pinturas acabo constituindo grossas camadas de tinta até chegar em um resultado que me agrada, entre motivações emocionais e resultados práticos. Em muitos casos, realizo novos vídeos, extraindo novos *stills* durante o processo, por exemplo: em uma das pinturas, me pareceu que, na parte superior do quadro, deveria ter outro braço não imaginado antes. Realizei, então, vídeos focados em meu braço e no ângulo de visão desejado para concluir a pintura.

Por fim, em meu trabalho *Etiqueta Social*, este entrelaçamento entre pintura e vídeo se evidencia novamente ao pintar *stills* de vídeos do corpo em movimento nas páginas do livro de etiqueta.

Sophie Delpeux apresenta uma citação de Willoughby Sharp, em um artigo redigido em 1970 para a revista *Avalanche*, onde o autor diz que mesmo quando uma única fotografia de um trabalho é apresentada (uma fotoperformance decorrente de alguma performance realizada ao vivo como as de Gina Pane), esta imagem nos deixa conscientes de um processo contínuo. Ao selecionar os *stills* que serão usados como imagens referências para a criação de pinturas, me interessa a utilização de imagens que denotam movimento (FIGURA 8; p.29), que sugerem em si a existência de um momento anterior e um posterior, ou várias imagens, que levem a esta percepção.

Figura 8: Nina Eick, Registro de processo: Movimento, 2021



Fonte: Arquivo da artista.

2. CONGELAR

2.1 Pintura e Performance

Minhas pinturas são figurativas. O corpo humano está presente normalmente em escala real ou próxima disso, o que ocorre porque entendo que essa escala coloca a cena figurada no quadro numa posição de igualdade com o espectador, o que, em minha percepção, aciona o que entendo por estado de presença. Durante a realização das pinturas e das performances, também sinto o estado de presença ser ativado em meu corpo ao me conectar com qualquer sentimento que existir no momento e expressar-me através da narrativa em construção no espaço pictórico. Este estado é acionado com mais força durante esse processo, quando imagino com convicção a composição que irei representar e posteriormente, quando essa imagem começa a tomar forma.

Ao refletir sobre a associação entre a presença do corpo e o gesto de pintar, procurei traçar uma relação com diferentes artistas que enfatizam o processo de realização das pinturas gerando ações performáticas. Segundo Kirstie Beaven, no artigo *Painting and performance*, alguns artistas que apresentam em seus trabalhos relações entre pinturas e performances, exploraram o ato de pintar, o processo (visível, por exemplo, em registros fotográficos de artistas trabalhando), como um meio de expressão por si só. Entendo que, nesses casos, a pintura tem o papel de um meio performático, e não apenas um meio visual.

Trago, a título de exemplo, a *Action Paintings* de Jackson Pollock¹¹, quando observadas nos espaços expositivos, que já remetem ao estado de presença corporal, seja pela dimensão das pinturas ou pela percepção dos gestos e movimentos do artista ao realizá-las. Uma série de fotografias feitas em 1949 por Hans Namuth¹² apresenta Pollock durante o processo de realização de suas pinturas (FIGURA 9, p.31). As imagens, que dão destaque à presença do corpo do artista, se tornaram conhecidas mundialmente e impactaram uma geração de jovens pintores. Allan Krapow¹³, considerado como o criador do *happening* e que, no início da década de 1950, se dedicava à pintura, reconheceu ter

11 Jackson Pollock (1912- 1956) foi um artista norte americano pertencente ao movimento artístico denominado Expressionismo Abstrato que ocorreu no EUA durante o alto modernismo.

12 Hans Namuth (1915 -1990) foi um fotógrafo Alemão também autor do documentário curta-metragem *Jackson Pollock 51* que apresenta Pollock em seu processo criativo.

13 Alan Krapow (1927-2006) foi um artista estadunidense, dos mais influentes ligados aos happenings na cena norte-americana do final dos anos 50.

sido influenciado por Pollock. Como tantos artistas, é fácil presumir que Krapow tenha se questionado sobre as razões de apenas a pintura já finalizada ser considerada obra de arte, excluindo-se o processo que envolvia o comprometimento do corpo com a matéria e a percepção do tempo e do espaço presentes. Namuth, o fotógrafo, certamente contribuiu para o amadurecimento e abertura do campo das artes visuais para um novo olhar para o processo: por que, diante de uma performance tão intensa como a de Pollock, apenas a tela de algodão manchada com a tinta resultante do engajamento entre corpo e matéria deveria ser considerada obra?

Figura 9: Jackson Pollock Working, 1949



Fonte: Fotografia de Hans Namuth

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/personne/cKaaMXA>

No texto *O legado de Jackson Pollock* de 1958, Krapow afirma que o artista criou pinturas magníficas, mas, ao mesmo tempo, teria destruído a pintura. Krapow percebe que no trabalho de Pollock existia um valor quase absoluto dado ao “gesto habitual” (FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 40). Allan Krapow aborda a troca existente no trabalho

de Pollock entre o artista, o espectador e o mundo exterior, onde haveria uma mistura entre a extrema individualidade e ausência de si” (FERREIRA, COTRIM, 2006, p. 42).

O grupo Gutai¹⁴, também realizou ações que evidenciaram a presença do corpo, apresentando a performance imbricada com a pintura. No trabalho de Saburo Murakami intitulado *Passage*, de 1955 (FIGURA 10; p. 33), o corpo do artista atravessa uma série de telas de papel esticadas em bastidores, no lugar de panos, que estão enfileiradas em pé. Kazuo Shiraga, realizou uma pintura gestual com tinta a óleo através da movimentação de seus pés na 2ª Exposição Gutai, em 1956. Esses trabalhos que precederam os *happenings* de Alan Krapow estavam focados na documentação dos eventos e não no valor estético dos objetos criados, afirma Beaven. Talvez esta afirmação de Beaven relacione-se ao foco dado à ação do corpo em tempo presente nos trabalhos dos artistas, expandindo a relações possíveis com esses materiais como tinta, papel entre outros.

Como artista, reconheço certa aproximação com as experiências de Gutai por experimentar uma forte relação do corpo e da subjetividade com materiais envolvidos na construção dos meus trabalhos, materiais esses de desenho, pintura, escultura, entre outros. Esses materiais apresentam diferentes texturas, cores, e diferentes possibilidades de relações com o corpo. Em alguns momentos procurei pintar ou desenhar explorando especialmente a percepção sensorial estabelecida no contato com esses materiais, o movimento em relação ao suporte, a utilização das mãos ou outras partes do corpo em contato direto. Porém quanto mais em contato com o estado de presença no meu corpo (respirando em movimento, atenta às sensações e sentimentos), mais me sinto desvinculada do resultado final do trabalho. A preocupação com o resultado parece afastar o corpo do estado de presença, assim nesses casos entendo que os materiais serviriam como um meio para me colocar presente, outra forma possível para isso, como os exercícios de derretimento do corpo onde estabeleço contato com o espaço e objetos de apoio, ou nas relações estabelecidas entre o corpo e as louças.

Outros artistas trouxeram a relação entre pintura e performance, como Carolee Schneemann, que via seu corpo como “um material integral” e o colocava no centro de construções pictóricas, ou a artista Janine Antoni que realizou uma pintura no chão da galeria com os seus cabelos, que estavam cheios de tinta (FIGURA 11; p.33); ou, ainda, a artista japonesa Shigeko Kubota, que em *Vagina Painting*¹⁵, também realizou pintura

14 O Grupo Gutai, (“concreto”, “tangível”), foi um grupo fundado por Jiro Yoshiara e Shozo Shimamoto, no Japão em 1954. Yoshihara escreveu o Manifesto Gutai.

15 *Vagina Painting* foi apresentada no *Perpetual Fluxus Festival* de 1965 em Nova York.

gestual com um pincel pendendo de sua vagina, criando marcas sobre o papel ao se abaixar, trabalho que, segundo Beaven, se chocava com a percepção do gênio criativo masculino e sua postura. Quando vejo os registros desses trabalhos tenho acentuada em meu próprio corpo a sensação de presença e imagino que, assistir às performances ao vivo, intensificaria essa sensação.

Figura 10: Saburo Murakami, *Passage*, 1955



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/otsuji-murakami-saburo-passing-through-2nd-gutai-art-exhibition-p82294>

Figura 11: Janine Antoni, *Loving Care*, 1993



Fonte: <http://teaching.ellenmueller.com/figure-drawing/assignments/in-class-exercises/drawing-recording-the-body/janine-antoni-loving-care-1993/>

Desde o final da década de 1980, Francis Alÿs (1959) vem realizando videoperformances como empurrar uma barra de gelo, andar com ímã nos pés ou se atirar dentro de um tornado e filmar esses acontecimentos. O artista realmente vive essas situações reais, pois não se trata de encenação para a câmera, e realiza o registro delas. Muitas vezes, dentro de uma mesma proposição de trabalho, envolvendo ações, vídeos e instalações, Alÿs também desenvolve pinturas. O artista realizou uma exposição com curadoria de Cuauhtémoc Medina chamada *Relato de una negociación*, no Museu Rufino Tamayo da Cidade de México. Com o subtítulo *Una investigación sobre las actividades paralelas del performance y la pintura*, a exposição apresentou como Alÿs tem articulado ações cinematográficas e imagens pictóricas. A curadoria da mostra focou em 3 projetos: *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (2008), *Tornado* (2000-2010) e *Reel-Unreel* (2011).

No artigo *A veces el arte contemporáneo puede volverse pintura y a veces la pintura puede volverse arte contemporáneo: Francis Alÿs. Relato de una negociación*, Tonatiuh López Jiménez¹⁶ aborda a relação entre pintura e vídeos, existente na obra de Alÿs na exposição acima mencionada. Um dos trabalhos presentes na mostra que evidenciam a relação entre performance e pintura é a obra *The Cut* (1993-2015), trabalho no qual Alÿs serrou uma pintura com auxílio de uma serra elétrica, cortando, inclusive, a parede que a sustentava (FIGURA 12; p.35). Segundo Jimenez, é possível observar neste trabalho a pintura inserida em um campo expandido. Ao assistir Alÿs serrando o quadro e a parede, senti a presença do artista nos elementos que ficaram disponíveis para a observação, o que permaneceu do trabalho após a ação, por assim dizer. Talvez essa sensação possa ser associada àquela que acometeu os observadores das fotos de Hans Namuth, que traziam a presença de Pollock. Por mais gestual que as pinturas de Pollock sejam (e por mais aparente que seja a ação de Alÿs ao observarmos o quadro serrando junto com a parede), as fotos de Namuth deixam as pinturas do artista impregnadas de sua presença que se mantém mesmo na observação de alguma pintura de Pollock sozinha no espaço de alguma galeria. Assim talvez eu possa considerar que a relação entre minhas pinturas e vídeos, quando apresentados conjuntamente, possam evidenciar o estado de

16 Tonatiuh López Jiménez é licenciado em Historia da Arte pela Universidad Iberoamericana, da cidade do México. Tem realizado distintos projetos curatoriais e de arte e educação; entre 2014 e 2015 foi chefe do Departamento de Estudos Educativos do Museu Tamayo de Arte Contemporânea na cidade do México.

presença, o que se daria menos pelas marcas da ação (pois minha pintura não me parece apresentar gestos e marcas tão evidenciados), e mais pela presença do meu corpo, entre imobilidade e movimento.

Figura 12: Francis Alÿs, *The Cut*, 1993-2015



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=S_FoVFP_Xg8

Segundo o curador da mostra, as pinturas de Alÿs são autônomas e assessórias e aos projetos a que estão associadas, ou seja: seriam complementos que contribuem para que as ideias operadas no trabalho sejam acessadas por mais uma via poética (JIMÉNEZ, 2015, p. 124). A série de pinturas que acompanha a apresentação da videoperformance *Tornado*¹⁷, por exemplo, serviria como complementação à ação performática fazendo parte da composição do trabalho, dando direção ao pensamento. Porém, algumas séries de pinturas que acompanham outros projetos de Alÿs parecem ter autonomia e força própria. A decisão de Alÿs em alguns casos de expressar suas ideias através de pinturas, segundo Jiménez, (JIMÉNEZ, 2015, p. 125) se deve justamente a características próprias da pintura.

Compreendo que comigo também ocorre isto, tenho ideias para trabalhos que poderiam ser pinturas, esculturas, desenhos, fotos e vídeos, entre outros, mas dependendo de cada caso alguns meios se mostram mais propícios que outros para expressar a ideia desejada. Segundo Alÿs afirmou, os distintos meios permitiam realizar e explorar um desmembramento de seu trabalho. Primeiramente pensou em utilizar a fotografia, mas as

¹⁷ Em *Tornado* Alÿs documenta suas tentativas chegar ao centro de redemoinhos formados em Milpa Alta, Cidade do México o que segundo Jiménez refere-se a possibilidade de encontrar calma dentro da catástrofe

cenas lhe pareceram banais, de forma que o artista achou necessária a presença da “aura da pintura” (JIMÉNEZ, 2015, p. 125) para prender a atenção do espectador.¹⁸ Jimenez, apoiado na afirmação de Alÿs, entende que as pinturas são um território onde pode ser apresentado algo imaginado e absurdo, como na série que acompanha o projeto *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River* (FIGURA 13), onde gigantes, com apenas um passo, chegam ao outro lado do rio ou levam sobre suas cabeças barcos com multidões de pessoas, apresentando metáforas referentes à união de territórios sem reconciliação.

Figura13: Francis Alÿs, *Don't Cross the Bridge Before You Get to the River*



Fonte: <https://www.galleriesnow.net/shows/francis-aly-s-dont-cross-the-bridge-before-you-get-to-the-river/>

De forma afim à visão de Alÿs, entendo as relações possíveis entre pintura e vídeo que devem se materializar na montagem expositiva do meu trabalho. Para mim, a pintura apresenta essa capacidade de materialização de um território mais fantasioso, além da realidade. Através da representação do corpo abordo sensações internas, tanto ao apresentar os membros quebrados, como ao mostrar relações estabelecidas com pássaros, cores e espaços. Pássaros só chegaram tão perto do meu corpo através de pinturas, (ao dizer isso, não estou considerando as pombas, que voam em minha direção, nem os passarinhos que entram em casa eventualmente ou os que encontro caídos). No entanto,

¹⁸ A Afirmação de Alÿs está presente no texto escrito para o catálogo "*the liar/the copy of the liar* (1994), um dos projetos onde o artista se envolveu com pintura pela primeira vez, conforme afirma Jiménez.

através da figuração dos mesmos em contato tão direto com a pele, consigo materializar emoções e sensações que não consigo descrever tão objetivamente através de palavras.

A retomada de artistas que ajudaram a construir essa relação entre performance, presença e pintura, é para mim de extrema importância porque este caminho anteriormente traçado, permitiu que um terreno fosse construído e que seja naturalmente ocupado hoje em dia.

2.2 Congelamento

No final da vida, a minha avó adquiriu um hábito estranho: das festas de aniversário das crianças da família, trazia para a casa docinhos e bolinhos com pasta americana, entre outras lembranças, e as congelava. Não nos deixava comê-las, queria guardá-las, preservá-las e no congelador podia fazê-lo. Com o tempo, o hábito se exagerou de forma que não congelava apenas coisas comestíveis, mas tudo o que conseguia trazer: lembrancinhas que eram pequenas figuras de pano; plaquinhas com agradecimentos dos aniversariantes pela presença dos convidados, com breves escritos em papel, ou mesmo pequenas fotos, junto com bolinhos ou docinhos; pequenos objetos de plástico como pequenos cata-ventos que tinham dentro de balões surpresa, entre outras pequenas coisas. Creio que ela se confundia em relação ao que era comestível ou não, ou talvez tivesse preguiça de separar e então congelava tudo, queria congelar as lembranças.

Congelar foi a primeira ação que realizei em meus processos de trabalho no início desta pesquisa. Congelei no freezer da minha casa objetos variados, bolinhas de gude, chaves, ramos de alecrim, meus cabelos, entre outras coisas, e, em seguida, passei a congelar formas, bexigas cheias de água, além de água contida em outros recipientes de diferentes formatos. Fotografava e filmava o derretimento desses objetos e formas. Passei, posteriormente, a experimentar o registro de interação do meu corpo com as formas congeladas. De acordo com as motivações que me mobilizavam, passei a pesquisar mais a fundo o que este conceito significava visando a entender meu trabalho e também alimentar a pesquisa realizada.

A utilização do gelo logo me remeteu à performance de Francis Alÿs, empurrando um enorme cubo de gelo maciço pela cidade, apenas utilizando seu corpo, até que derretesse completamente em um período de quase 10 horas. O trabalho intitulado *Paradoxo da Prática, quando fazer alguma coisa não leva a lugar nenhum* (FIGURA 14;

p.38), realizado por Alÿs em 1997 na Cidade do México, pode ser identificado de acordo com análise dos pesquisadores e arquitetos Germana Konrath¹⁹ e Paulo Edison Belo Reyes no artigo *A ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs*, com o mito de Sísifo²⁰, remetendo a situações de países da América Latina, em uma busca eterna pelo desenvolvimento. Alÿs se vale de alegorias, símbolos e mitos, (criando narrativas ou fábulas, como ele mesmo diz), ironizando o projeto de modernidade imposto aos países latino-americanos, sempre em busca de um resultado nunca atingido. O trabalho também pode remeter à valorização do percurso e à diminuição da importância do resultado atingido, quando o artista afirma que se mover em círculos pode ser uma forma de avançar.

Figura 14: Francis Alÿs, *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*, Documentação da ação, Cidade do México, Vídeo, 5', 1997



Fonte: <https://www.peterkilchmann.com/artists/francis-aly/overview/paradox-of-praxis-1-sometimes-making-something-leads-to-nothing-1997>

O conceito de congelamento em meu trabalho pode ser relacionado ao trabalho de Alÿs pela proximidade com o mito de Sísifo, a situação do castigo que recai sobre o personagem e se repetirá eternamente e a analogia que se pode estabelecer com a questão

19 Germana Konrath é Doutoranda e Mestra pelo PROPUR/UFRGS. Arquiteta e urbanista, graduada pela FAU-UFRGS
Paulo Edison Belo Reyes Possui Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UniRitter, Especialização em Design Estratégico pela Unisinos, Mestrado em Planejamento Urbano pela UnB e Doutorado em Ciências da Comunicação pela Unisinos e pela Universidade Autônoma de Barcelona em um doutorado sanduíche. Atualmente é Professor Adjunto da Faculdade de Arquitetura da UFRGS no departamento de Urbanismo. É professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional PROPUR/UFRGS.

20 Sísifo é um personagem da mitologia grega que foi condenado por toda a eternidade a rolar uma pedra grande mármore até o alto de uma montanha com suas mãos e quando quase alcançava o topo a pedra caía, rolando montanha abaixo e voltando para o ponto de partida.

econômica e social da América Latina. Em outro viés da metáfora, penso no congelamento de posições sociais e modos de vida ao observar modelos pré-estabelecidos na sociedade como corretos e errados. Penso em massa de pessoas padronizadas que, normalmente, não questionam as razões que as movem ao se perceberem encaixadas no modelo social vigente. É possível também, ao observar o funcionamento da sociedade, perceber uma tendência à manutenção de posições como a relação de sexo e gênero, por exemplo, ou a manutenção de classes sociais que desmentem o conceito neoliberal de meritocracia, o qual parece uma ideia sedutora ao possibilitar a mudança de classe social quando existe talento, habilidade e esforço, mas que na verdade cria uma percepção de vencedores e perdedores, normalizando desigualdades e discriminações, sem evidenciar os funcionamentos absurdos da sociedade.

Por outro lado, para mim, congelar também tem relação com uma percepção mais íntima, como tentativas de controle da passagem do tempo, preservar relações acabadas, o apego a pessoas, objetos e ao próprio corpo. Certa vez, imaginei uma história onde uma mulher que, entre tentativas de impedir o processo de envelhecimento do seu corpo, se colocava dentro de um cubo de gelo, onde permaneceria presa e eternamente “conservada”. Dentro deste gelo, morreria aos poucos, ficando sempre com a mesma aparência do dia em que quis se congelar, ou viveria com dor e desespero congelada pela eternidade. A história trataria da dificuldade de lidar com a passagem do tempo e os processos de envelhecimento e também com o que pode gerar na vida de uma mulher, a obsessão por corresponder a um padrão de beleza ao qual necessita estar enquadrada para sentir que tem algum valor.

Após os primeiros exercícios de congelamento, passei a congelar objetos de louça quebrados e realizei, em 2021, o vídeo *Louças se Partirão* (FIGURA 15; p.40), no qual registrei o processo de derretimento do gelo.

Juntamente aos experimentos de congelamento dos objetos, passei a representar a ideia de congelamento em pinturas. Essas pinturas estavam focadas na construção de imagens que sempre envolviam o corpo em situações de tensão. Em meu processo, iniciava a construção dessas pinturas registrando em vídeos a movimentação do meu corpo dentro de uma perspectiva antes elaborada (como experimentar movimentos de tensão nas costas ou nos pés por exemplo) sendo a câmera fixa, posicionada em relação ao enquadramento que eu pesquisava (FIGURA 16; p.41). Após a realização desses vídeos iniciais, eu retirava *stills*, separando uma série de fotos (que de certa forma congelavam momentos do movimento experimentado nos vídeos) e, a partir dessas fotos,

realizava as pinturas. Com vistas na situação tensa e angustiada que me interessava construir, procurava materializar no corpo representado uma sensação de morte e de aprisionamento, contida no conceito de congelamento. Para isto, passei a utilizar uma tonalidade acinzentada nas peles, acompanhada de tons de marrom e vermelho com fundos escuros, sombras e alguns focos de luz que se refletem principalmente em pontos da pele.

Figura 15: Nina Eick, *Louças se Partirão I*, 2021, 1'34". *Still* do vídeo



Fonte: <https://youtu.be/CtmZE3qqBVk>

O congelamento relacionado à ideia de controle em meu pensamento, busca atingir estabilidades e procura evitar surpresas no percurso, dores, erros e aspectos considerados negativos. Essa perspectiva de uma sociedade feita para estes fins, me remete ao livro *Admirável Mundo Novo* publicado em 1932 do escritor britânico Aldous Huxley. Nesse romance distópico nos deparamos com uma sociedade que controla os indivíduos desde a formação dos fetos (que não procedem mais da gestação) criados em laboratórios. Durante toda a sua constituição, os seres humanos são submetidos a

condicionamentos, que visam produzir um comportamento estável, evitando a percepção da dor, da passagem do tempo, assim como evitam relações profundas e emoções fortes proibindo, por exemplo, o acesso à obra de Shakespeare e de formas de arte em geral, mantendo apenas formas de entretenimento superficiais. A manutenção das diferenças de classes sociais é algo essencial ao funcionamento desta sociedade, assim como o incentivo ao consumo. Nessa sociedade fictícia a liberdade desaparece completamente e os seres humanos nascem e morrem com seus destinos traçados. Se por alguma desventura aparece o sofrimento, este logo é mascarado com a utilização do “soma”, substância química que produz novamente “calma e felicidade” nos indivíduos. Essas ideias representam para mim o congelamento, pois, através delas, se evita qualquer transformação e se mantém a todo o custo a estabilidade.

Figura 16: Nina Eick, Registro de processo: Armário, 2021



Fonte: Arquivo da artista.

A primeira pintura que realizei nesta série apresenta um par de pernas pressionado entre um corredor de paredes (FIGURA 17; p.44), de forma que os dedos dos pés estão quase quebrados. Intitulada *Paredes de fora e de dentro*, relaciona-se a sensação de prisão associada ao condicionamento realizado desde a infância pela família e as demais instituições sociais, que produz nos indivíduos marcas e crenças difíceis de abandonar. Além de condicionados, nos vemos habitando em um espaço hostil que é feito para “funcionar” para um determinado padrão de pessoas e comportamentos. Por exemplo,

uma amiga minha que é mãe solo vive com a mãe como principal figura de apoio. Quando conseguiu um trabalho recentemente, lhe foi oferecido um plano de saúde estendido aos filhos e a um possível marido com um casamento formal. Quando ela tentou oferecer o plano de saúde para a mãe dela, essa solicitação foi negada. Essa reflexão também me remete às *houses* existentes na cultura *Drag*, que eram criadas nos bailes em Nova Iorque nos anos 70 e 80, onde pessoas (que muitas vezes eram expulsas de suas famílias por serem homossexuais) formavam novas famílias as quais não eram heteronormativas. Não sendo estruturas compostas dentro de uma lógica cisgênera patriarcal e conservadora, não existe legitimação por parte do estado. No artigo *O parentesco é sempre tido como heterossexual?*, de 2003 da filósofa estadunidense Judith Butler, existe um questionamento relacionado ao que estaria em jogo quando se pergunta quem pode ou não se casar e ser reconhecido como família pelo estado. A autora aborda o problema da criação de identidades fixas que congela corpos em diferentes posições onde alguns são aceitos e outros marginalizados. No artigo, Butler reflete sobre a demanda pelo casamento gay, que estaria construindo uma luta por privilégios para alguns e não para todos, sugerindo que a luta deveria ser por uma mudança de estrutura mais profunda.

Corresponder a modelos de vida preestabelecidos gera uma sensação de segurança, pois o indivíduo se sente contido, preenchido e também no controle ao perceber o futuro como algo já traçado. Na pintura *Resistência* (FIGURA 18; p.45) estabeleci uma relação do corpo com um armário, fazendo alusão ao medo relacionado à existência de um “monstro do armário” escondido atrás das portas. A pessoa faz um enorme esforço para não vê-lo, para não abrir a porta, de forma a não encarar e evitar de lidar com o que está lá dentro. Nesta situação, o corpo se tenciona por medo, para evitar sentimentos, pensamentos e a observação da realidade, a qual exige coragem.

No vídeo *Que vento?* (FIGURA 19; p. 46), com duração de 2 minutos, apresento inicialmente um registo de árvores e plantas que antes paradas, com a chegada do vento passam a mover-se com rapidez. O enquadramento muda para outro ângulo de registro das mesmas, porém neste segundo momento foi realizada a intensificação das cores produzindo um exagero que antecede a presença humana, que vai surgindo no terceiro ângulo de enquadramento da paisagem. Com um recorte da cabeça até a parte central das costas, a movimentação de tensão que a figura humana realiza está focada principalmente na região das escápulas. A transparência com que foram misturadas as imagens gera uma composição onde o tronco da árvore parece ser a coluna vertebral da figura. Considero que a sugestão de um vento que chega, representa algo que vem de fora do corpo e que

interfere no mesmo. O corpo, então, reage a esta chegada, tencionando-se, em uma tentativa de evitar essa interferência externa que o afeta. No mesmo período, realizei a pintura *Meus braços não conseguem se encontrar* (FIGURA 20; p.47), também focada em costas humanas, e na qual se vê uma figura ocupando quase todo o espaço onde está representada, o corpo próximo aos limites das margens da tela. A tensão nas costas ocorre na tentativa do encontro dos braços. A aproximação às margens, coloca a figura em um espaço apertado e restrito onde procura encontrar seus braços como uma possível alusão a se encontrar consigo mesma.

Ainda dentro desta perspectiva do corpo tenso relacionado ao congelamento, o vídeo *Antagonismo* surgiu da criação de uma sequência de movimentos de tensão que envolvia diferentes partes do corpo (FIGURA 21; p.48). Em pé, na areia da praia, realizei a movimentação criada, primeiramente de frente para o mar e, em seguida, de costas. Na edição, as imagens foram colocadas uma ao lado da outra e a junção entre as duas imagens foi diluída. Dialogando com o vídeo anterior *Que vento?*, o som do vento aparece claramente e o corpo tenso não parece ter uma relação óbvia com a paisagem da praia que normalmente associa-se a uma sensação de paz e relaxamento. Parece-me interessante pensar que o que para alguns produz bem-estar e relaxamento é para outros, motivo de tensão e angústia.

Considero necessário observar esses momentos de estados emocionais e situações sociais que nomeei como congelamento, percebê-los e senti-los com consciência, para em seguida buscar no derretimento, a transformação que desfaz as tensões através do movimento do corpo.

Figura 17: Nina Eick, *Paredes de fora e de dentro*, Tinta acrílica sobre tela, 2021,
68 x 43 cm



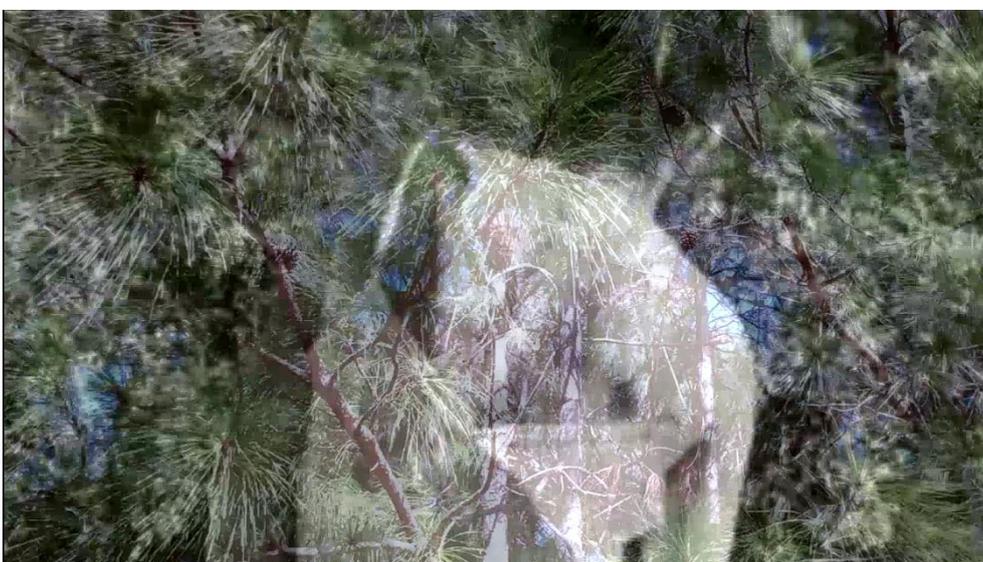
Fonte: Arquivo da artista.

Figura 18: Nina Eick, *Resistência*, Tinta acrílica sobre tela 2022, 95 x 78,5 cm



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 19: Nina Eick, *Que Vento?* 2021, 2' 12''. *Still* do vídeo



Fonte: <https://youtu.be/HoBBo7THqU0>

Figura 20: Nina Eick, *Meus braços não conseguem se encontrar*

Tinta acrílica sobre tela, 2021, 77 x 49,5 cm



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 21– Nina Eick, *Antagonismo*, Videoperformance, 2021, 1' 14''. *Still* do vídeo



Fonte: https://youtu.be/_qp5o07yOG8

3. DERRETER

3.1 Água em Estado Líquido

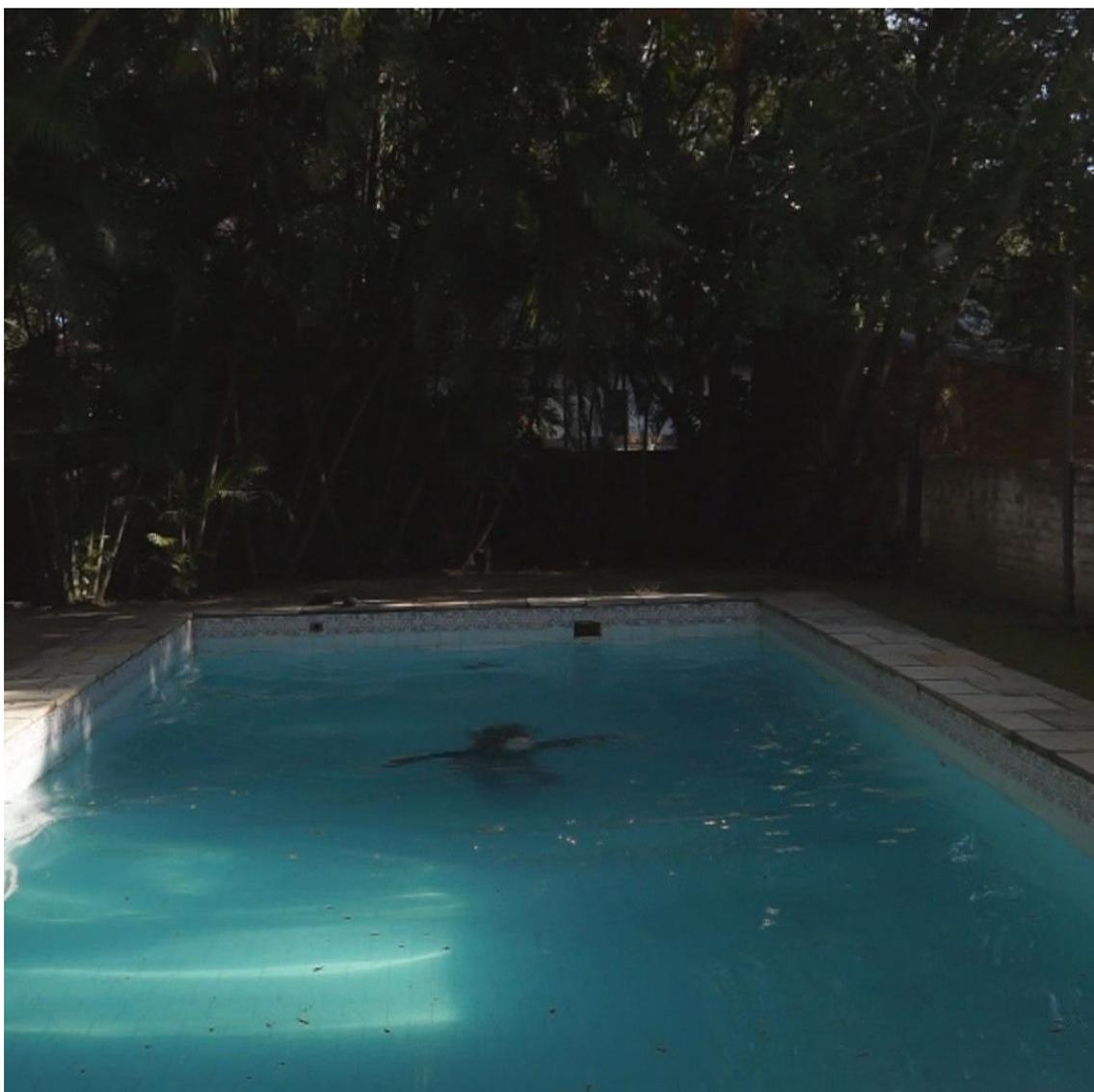
A presença da água em meu trabalho é recorrente e aparece de diferentes formas, sob a forma de som, em trilhas sonoras, em imagens de cenas de mergulho ou de ações performadas perto do mar. Me interessa a ideia de delicadeza e força que o elemento água contém e, também, a transparência, o reflexo, a temperatura, os diferentes estados, a flexibilidade e as possibilidades que tem de escorrer entre frestas. Intuo que quaisquer metáforas associadas à água poderiam servir para os assuntos que quero abordar em meus trabalhos. Recordo-me das lágrimas da Alice, personagem de Lewis Carroll, que, entre o crescer e diminuir de seu corpo, chora tanto que acaba formando um mar por onde ela mesma navega (FIGURA 22). Em 2021 realizei um curta metragem inspirado nesse livro. Em dado momento, com a intenção de representar uma ideia de liberdade mental, (apesar da prisão física em que a personagem se encontra), retirei Alice de dentro da casa e, numa rápida cena, joguei a personagem dentro da piscina com a roupa que estava usando na situação presente. Ao jogar-se, ela afunda e fica submersa (FIGURA 23; p.50).

Figura 22: Alice no mar de lágrimas, Ilustração original feita por John Tenniel do livro *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll



Fonte: <https://www.domestika.org/pt/blog/2981-8-fatos-curiosos-sobre-john-tenniel-ilustrador-de-alice-no-pais-das-maravilhas>

Figura 23: Nina Eick, *Alice*, Curta-metragem, 2021, 6'. *Still* do vídeo



Fonte: Arquivo da artista.

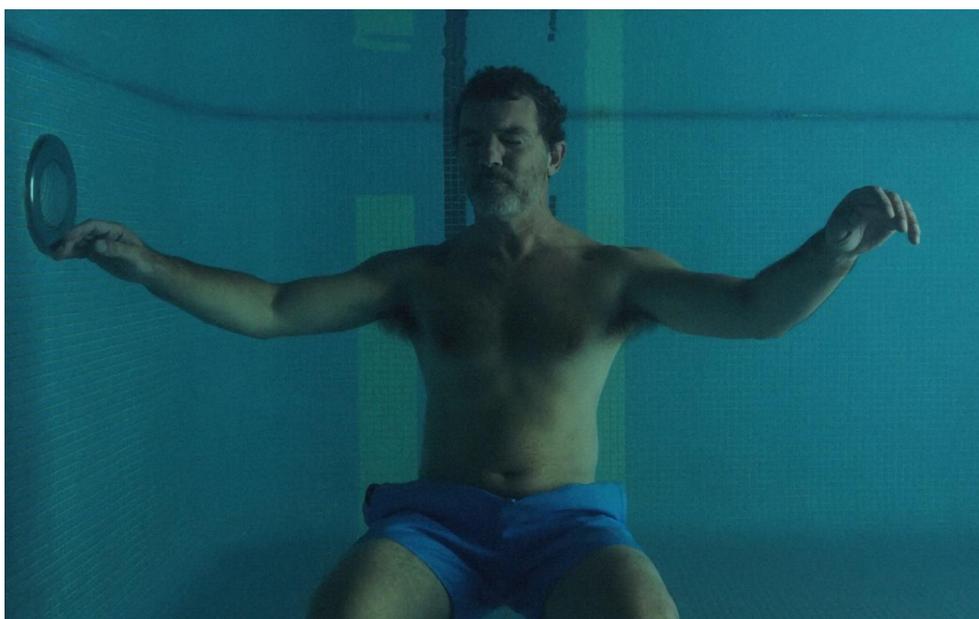
O personagem Salvador no filme *Dor e Glória*²¹ de 2019, filme do diretor espanhol Pedro Almodóvar, interpretado pelo ator Antônio Bandeiras, aparece submerso na piscina na primeira cena do filme logo após a apresentação dos créditos (FIGURA 24; p.51). Em um movimento lento, a câmera começa registrando a piscina e mergulha até o fundo, encontrando os pés e pernas de Salvador, para, então, voltar a subir e completar o registro de todo o seu corpo submerso. O personagem está posicionado como se estivesse sentado com os braços abertos boiando, carregado pela água. A câmera muda de ângulo e registra com muita proximidade uma grande cicatriz que o personagem tem nas costas ao longo da coluna, percorrendo sua extensão. Posteriormente, retorna ao plano frontal e

21 Link para o filme Dor e Glória: <https://www.youtube.com/watch?v=9KoZq5apEx4>

começa uma aproximação ao rosto do personagem que está com os olhos fechados. A cena termina com uma fusão do rosto de Salvador com a imagem de um rio em movimento, que inicia a cena seguinte. Imerso na água, o corpo do personagem, que sofria de dores intensas nas costas, consegue, nesta situação, encontrar leveza, prazer e relaxamento.

Afundar em um ambiente aquático é uma ação que me causa muito bem-estar, e talvez por essa razão, essas imagens que evocam essa sensação, ressurgam em meus trabalhos. A água e a possibilidade frequente de mergulhar estava presente em minha infância, na piscina que havia na casa da minha avó. Brincar sozinha na piscina representava para mim conquistar um espaço de silêncio, de estar comigo mesma criando histórias, entre o mergulhar e o emergir. Desde pequena, sentia vontade de ir em direção ao fundo, tanto na piscina quanto em banhos de rio ou mar, que era como mergulhar para dentro de mim. Me agradava a percepção de entregar-me ao fluxo, deixar-me levar.

Figura 24: “Salvador”, Cena do filme *Dor e Glória* de Pedro Almodóvar



Fonte: <http://www.cineartemagazine.com/2019/03/dolor-y-gloria-de-pedro-almodovar.html>

Em meu vídeo, *Meu país interior* (FIGURA 25; p. 52), realizo uma ação sentada em uma cadeira branca de plástico na frente da mesma piscina na casa da minha avó. As imagens que registrei em 2013 foram reeditadas em 2019 e ainda sigo processando alterações na edição deste vídeo. Com uma câmera fixa, registrei as imagens de forma que, ao me sentar sobre a cadeira, o enquadramento ficasse focado na região do meu

abdômen, permanecendo a aparição da piscina no fundo. Na sequência, realizo uma ação onde registro o surgimento do sangue que começa a transbordar aos poucos do abdômen, escorrendo e tingindo a blusa branca até minhas pernas, manipulando com minhas mãos. Passo para um segundo momento onde me posiciono de pé na borda da piscina e caio de costas na água, repetindo a ação mais cinco vezes, desde outras partes da borda. Na última queda (que ocorre no mesmo lugar da primeira), proponho na edição uma reversão de sentido da imagem, de forma que o corpo que cai retorna a posição anterior à queda.

Figura 25: Nina Eick, *Meu País interior*, Videoperformance, 2013 – 2022, 3' 03''
Stills do vídeo





Fonte: Arquivo da artista.

Muitas vezes, as ações que registro em vídeos ocorrem de forma intuitiva. Elas são frequentemente guiadas por alguma experimentação imaginada ou mesmo por uma emoção que conduzirá a um improviso diante da câmera. Para mim, é como se o registro dessa emoção pudesse materializá-la de algum modo. É durante o processo de edição, quando revejo as imagens gravadas, que os sentidos do trabalho emergem para serem então, elaborados e estabelecidos. Para isso servem os efeitos utilizados, como por exemplo o de reversão, entre diversos outros. Em muitos casos as ideias se transformam ou mesmo são descartadas, conduzindo a registros mais elaborados da ideia inicial.

Gaston Bachelard, ao analisar a simbologia da água presente na obra do escritor inglês Edgar Allan Poe, observa a forma como a água é descrita em seus contos, sendo uma água clara e limpa sempre destinada a tornar-se morta e obscura (BACHELARD, 1998). Inicialmente a água em minha poética relaciona-se mais à perspectiva do filósofo pré-socrático Heráclito, pois trata de movimento e transformação constante. A água passa para levar algo, para limpar o que está imóvel e muitas vezes apodrecido. A imobilidade e o apodrecimento que aparecem para mim na pele, se expressam no corpo imobilizado que represento em minhas pinturas (FIGURA 26; p.55).

Bachelard aborda a temática do reflexo com a qual em parte me identifiquei. O autor comenta que a água pura tratada por Allan Poe poderia ser chamada de “absoluto do reflexo”, comentando que em certos contos o reflexo parece mais real que o próprio real, sendo mais “puro” (BACHELARD, 1998, p.50) e possibilitando uma perspectiva de aprofundamento em relação a nós mesmos e ao mundo. Em seu reflexo, o fundo das águas e o céu se misturam, como aparece no seguinte fragmento de análise do filósofo:

A fada das águas, guardiã da miragem, detém em sua mão todos os pássaros do céu. Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira (...) As trutas e algumas outras variedades de peixes, de que esse lago parecia, por assim dizer, fervilhar, tinham o aspecto exato de verdadeiros peixes voadores. Era quase impossível imaginar que eles não estivessem suspensos nos ares (BACHELARD, 1998, p. 57, 58.)

Me interessa explorar essa mistura entre o céu e a profundidade da água pois em minhas motivações, ao trabalhar com mergulhos, saltos e nados, aproximo essas ações a ideia de voo ou ao lançamento do corpo no meio líquido, seja talvez pela leveza do corpo ao boiar na água que produz uma sensação de diminuição de peso devido a força de empuxo, ou simplesmente pela sensação de comunhão que a atenção ao contato da pele com a água provoca. Para mim, o vazio e o silêncio existem no estado de presença gerado através do movimento em comunhão com o espaço.

Figura 26: Nina Eick, *Um enorme esforço inútil*, Tinta acrílica sobre tela, 2021
95,5 x 68 cm



Fonte: Arquivo da artista.

No vídeo *Reflecting Pool* do artista estadunidense Bill Viola, o reflexo na água da piscina chama a atenção durante todo o vídeo e observamos uma série de diferentes acontecimentos (FIGURA 27; p.56). No início do vídeo, a câmera fixa registra uma

piscina em meio a um bosque com árvores e folhagens que refletem na água que apresenta um leve movimento constante. O artista vai surgindo do meio das árvores e se posiciona na borda da piscina, voltado para ela e passando a surgir em seu reflexo. No minuto 1:40 o artista se impulsiona do chão pulando em direção à água, porém, o corpo no ar fica congelado. A água continua a se mover e o corpo do artista se mantém congelado no ar por mais de um minuto, enquanto a movimentação da água se altera sem uma razão clara. Por volta do minuto 4:20 a imagem do artista, antes paralisada no ar, passa a ficar cada vez mais transparente e, pelo reflexo, vemos alguém passar caminhando na borda da piscina. A imagem paralisada no ar continua ficando mais transparente e acaba desaparecendo. Na sequência, é possível observar o reflexo de duas pessoas que caminham e interagem até desaparecerem e o padrão de movimentação da água segue se alterando de forma autônoma inclusive clareando e escurecendo. Então, ao final do vídeo o artista nu sai de dentro da água, apoiando-se na borda da piscina para erguer o seu corpo e parar de pé e de costas. Quando vai se mover em direção às árvores de onde veio, seu corpo desaparece e surge mais à frente até sair de quadro.

Figura 27: Bill Viola, *Reflecting Pool*, 1977- 79, 7'. *Still do Vídeo*



Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/reflecting-pool-1977-79>

Bill Viola apresenta em seus vídeos diversas cenas aquáticas associadas a temas como vida, morte, passagem do tempo e sonhos, que são temáticas também recorrentes em meu trabalho. Aos 6 anos de idade, o artista quase se afogou em um lago e foi salvo

pelo tio que mergulhou e o tirou da água. Ele conta que, durante o afogamento, caindo em direção ao fundo do lago, não sentiu nenhum medo, mas muito pelo contrário, sentiu uma sensação de bem-estar e que viu ali o mundo mais belo de sua vida. Bill Viola considera ser esse um trauma positivo pelo qual passou e que se desdobra de forma contínua em sua criação artística.

Mergulhar para mim é como diz Clarice Lispector em seu livro *Água Viva*: uma das formas de capturar “o instante já”, “apossar-me do É das coisas” e “captar o meu é” (LISPECTOR, 2020 p.7,8). Essa captura representa para mim uma libertação, a completa "aleluia" (LISPECTOR, 1998 p.7) a que se refere Clarice, que está relacionada também à existência da dor. Tentar habitar o instante já reflete a busca de se manter no presente, estar presente no instante já, é uma possibilidade de liberdade também para Clarice, de não se encaixar em convenções. Na construção de sua narrativa ela não segue modelos convencionais, conforme argumenta a pesquisadora na área dos estudos literários Izabel Brandão²² no seu texto *Água Viva: A busca libertária do tempo presente*. Lispector afirma que gênero não lhe “pega” (LISPECTOR, 1998 p.12) mais, e que ela escapa de classificações. Me interessa essa percepção da liberdade tanto relacionada a fluidez da água como a liberdade de não corresponder a rotulações de gênero ou de errar, cair e levantar como descreve Clarice, ou mesmo a forma como ela escreve, que rompe com a estrutura conservadora sendo diferente da forma comum de organizar a narrativa com início meio e fim.

Clarice Lispector em certo momento de *Água Viva*, escreve sobre a liquidez dos espelhos “liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho” (LISPECTOR, 1998 p.64). Assim o espelho apresenta a liquidez que se derrama, e sua profundidade consiste em ele ser vazio, “o vazio que para o vidente é o seu campo de meditação, e em mim o campo de silêncios e silêncios” (LISPECTOR, 1998 p.64). Clarice relata que o espelho é o espaço mais fundo que existe e que é algo mágico pois com um pedaço de espelho quebrado, já seria possível ir meditar no deserto. Isabel Brandão a respeito do espelho, comenta que além da percepção narcisista, ele reduplica as coisas que são vistas dentro dele e que na obra de Clarice relaciona-se ao fato de que para ultrapassar o espelho é necessário romper com sua superfície o que representa dor, que para ela teria a ver com a simultaneidade entre vida e morte que diversas vezes menciona no livro. A pesquisadora entende que é nesse

²² Isabel Brandão é doutora em English Literature (Ph.D.) pela University of Sheffield (1991), Inglaterra, Pós-doutorado na UFMG sobre a escritora caribenha Grace Nichols e professora titular da Universidade Federal de Alagoas

“espaço-limite” (BRANDÃO, 2003 p.137) entre vida e morte que ocorre a narrativa do instante já.

Clarice afirma que “só espelho vazio é que é o espelho vivo” (LISPECTOR, 1998 p.65), e que apenas uma pessoa muito delicada e com “tal ausência de si mesma” (LISPECTOR, 1998 p.65) pode entrar em um quarto vazio onde há um espelho e não deixar sua marca. Ainda descrevendo o espelho, Clarice trata do mesmo como um bloco de gelo, dizendo que o “espelho é frio e gelo” (LISPECTOR, 1998 p.65) e que é preciso ficar em “jejum de si mesmo” (LISPECTOR, 1998 p.66) para captar o seu “gélido silêncio sem cor” (LISPECTOR, 1998 p.66) ou sua “violenta ausência de cor” (LISPECTOR, 1998 p.66) que ela compara à violenta “ausência de gosto da água” (LISPECTOR, 1998 p.66), concluindo que não acabou de descrever o espelho, mas que ela foi o espelho.

Pensar sobre o reflexo, me remete à definição de Michel Foucault a respeito do espelho presente no texto intitulado *Outros espaços* de 1967, decorrente de uma conferência no círculo de estudos arquitetônicos, publicado em 1984. Na definição do filósofo o espelho seria uma experiência mista, entre utopia e heterotopia. Por ser “um lugar sem lugar” (FOUCAULT, 2010, p.415) é uma utopia, é possível ver-se onde não se está. Porém como o espelho existe realmente, se trata também de uma heterotopia, do fundo deste lugar virtual, onde não se está, do outro lado do espelho, é possível voltar o olhar para si mesmo e se constituir no lugar onde realmente se está, sendo o espelho absolutamente real e irreal ao mesmo tempo.

Relaciono as sensações diante do vazio, da profundidade e da água em estado líquido com a experiência de meditar, de forma que quando abordo o derretimento (do gelo ou do corpo) existe uma aproximação principalmente com práticas de meditação ativa. Nessas práticas o foco no aspecto sensorial facilitado pelo movimento do corpo e combinado com a respiração, acentua as sensações na pele primeiramente e em seguida as sensações internas.

3.2 Derretimento do Corpo

O aprofundamento relacionado aos processos de congelamento e derretimento do gelo, juntamente com o foco de atenção no meu corpo, me levou a construir a ideia de “derretimento do corpo” que consiste em uma forma de me mover improvisada e estimulada pelo espaço onde estou e pelos objetos com os quais interajo, assim como pela

percepção dos sentimentos e sensações que surgem no momento da ação. Ao me observar nesses momentos entendi que essa atenção simultânea aos elementos e ao corpo me leva a atingir o estado de presença no corpo.

Registrei através de vídeos (FIGURA 28), cada um com um diferente foco de contato com meu corpo, movimentos executados nos espaços de minha casa e em momentos de completa solidão. Normalmente início o vídeo com os olhos fechados por que isso me leva a uma maior introspecção. Com a persistência um fluxo constante se cria, e cada vez mais me aprofundo nesta sensação, até que o movimento se encerre e o experimento chegue ao fim. Com o aprofundamento dos experimentos eu consigo, a partir de um determinado momento, manter o relaxamento com os olhos abertos.

Divido meu processo e seus experimentos em três etapas: a primeira corresponde a fase de planejamento, onde defino um foco principal de contato e posiciono a câmera de forma a construir um enquadramento; num segundo momento procuro através de técnicas e caminhos que elaborei, entrar no estado de presença; a terceira etapa, semelhantemente à primeira, corresponde a pós-produção e edição das imagens em movimento.

Figura 28: Nina Eick, Registro do Processo, 2021



Fonte: Arquivo da artista.

A escolha de um foco de contato vem sendo essencial para a construção do fluxo que busco registrar. Criei essa relação inspirada em uma modalidade de dança que

costumava praticar²³ e da qual trago no corpo a lembrança, chamada contato improvisação. Esta técnica criada por Steve Paxton²⁴ em 1972, consiste na exploração de movimentos corporais improvisados através de princípios como o toque, a troca de peso e a consciência física. É necessário preparar o corpo para o encontro com os objetos, sensibilizando a pele para perceber o objeto escolhido como uma matéria presente e viva. Eu me coloco desse modo, aberta às possibilidades que surgem dessas relações, no contato que se dá entre a pele e as superfícies. A pele, segundo Paul Valery, em sua obra *Ideia fixa*, é o que há de mais profundo, o que traz o paradoxo onde o mais superficial é o mais profundo. Pele que é dentro e fora e, ao mesmo tempo, superfície e profundidade (VALERY, 1988). O contato com a pele em meu processo é capaz de gerar a fluidez dos meus movimentos e contribui para o estado de presença. O movimento não planejado surge a partir desses encontros, de forma que em certo momento do experimento eu já não sei se me movo ou se é o objeto que se move.

Bruce Nauman²⁵ foi precursor da vídeoperformance nos anos 60 com uma série de performances em que se relacionava com a parede e o chão, mudando sua posição em relação a parede e repetindo a sequência de movimentos posteriormente. Esta performance foi um ensaio para o vídeo *Wall-Floor Positions* de 1968 que tem duração de 60 minutos (FIGURA 29; p.61). Neste vídeo, Nauman constrói uma espécie de catálogo com 28 posições diferentes entre o chão e a parede de seu ateliê, inclinando-se, amparando-se, contorcendo-se ou revirando-se, evitando a posição vertical e modificando a utilização usual do espaço. Isto se assemelha ao tipo de relação que estabeleço em meu trabalho, no qual também escolho o chão e a parede por serem capazes de sustentar o peso do corpo. Também entendo que existe uma relação entre o estado de presença e a produção de sentido que ocorre a partir do gesto puro. O artista, porém, na descoberta e sustentação de novas posturas que recusam a simetria própria do corpo, ativa seus músculos, levando a tensão corporal ao extremo. Esta atitude difere da proposta que realizo, na qual através do contato eu busco uma relação de entrega e relaxamento. Também não estabeleço nenhuma posição previamente. Apenas me mantenho em posições nos momentos de pausa, quando representam um estado corporal agradável. A

23 Em 2009 e posteriormente em 2011 integrei o Grupo Experimental de Dança da cidade de Porto Alegre e entre outras modalidades de dança tive aulas de contato improvisação com o bailarino Alessandro Rivelino. Posteriormente participei de diversas seções de contato improvisação, que ocorriam regularmente na cidade de Porto Alegre, encerradas em decorrência da pandemia.

24 Steve Paxton (1939) é um dançarino experimental e Coreógrafo Norte-Americano.

25 Bruce Nauman (1941) é um artista Norte- Americano, que iniciou sua carreira durante a década de 1960. Nauman é autor de obras realizadas em materiais e meios variados como esculturas, instalações sonoras, performance, vídeo, fotografia, gravura, desenho e intervenção urbana.

câmera parada que registra a movimentação de Bruce Nauman, juntamente com o silêncio existente no ambiente (onde se escuta, principalmente, o som de sua movimentação nas trocas de posições), também se relaciona com os vídeos que produziu. Porém, se a captação em preto e branco era o recurso disponível na época, no meu caso, a escolha remete a vídeos realizados nos anos 60, mas também entra como um dos elementos da linguagem.

Figura 29: Bruce Nauman, *Wall-Floor Positions*, 1968. *Still* do vídeo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=IMSyhyvr0mw&t=1876s>

Ainda referente ao exame de posições do seu corpo, Bruce Nauman realizou performances com outros objetos, com um tubo de lâmpada fluorescente aceso. Posteriormente esta performance foi registrada no vídeo *Manipulating a Fluorescent Tube* de 1969, com duração de 60 min (FIGURA 30; p.62). Em *Manipulating the T Bar* de 1965, com duração de 10 minutos (FIGURA 31; p.62), Nauman interage com dois vergalhões de ferro unidos. O artista construiu com estes objetos uma espécie de continuidade do seu corpo, uma continuidade entre matéria orgânica e inorgânica, parece dialogar com a pesquisa que proponho ao construir uma relação de igualdade em termos de importância entre o corpo e a matéria, sendo que o protagonista da ação é o movimento gerado por este encontro. Bruce Nauman afirma que utilizava seu corpo como um pedaço de matéria e o manipulava, o que traz um entendimento de que o artista utilizava seu corpo como se fosse uma matéria escultórica a ser testada nas relações e no espaço.

Também encontro um paralelo com a obra de Bruce Nauman pelo fato de considerar a possibilidade de recriar, ao vivo, as ações realizadas em vídeo. Porém, a noção de “expressividade corporal” (BENETTI, 2013, p.61), conforme se refere Liliane

Benetti²⁶, talvez não se aplique aos trabalhos de Nauman, estando a expressividade relacionada à experiência física do esgotamento e não a uma relação com estados emocionais. Diferentemente de Nauman, tenho como foco a percepção de estados emocionais e construo minha movimentação a partir desta percepção. Ao mesmo tempo, eu considero expressiva a ausência de sentidos preestabelecidos, focada como estou na ideia de contato e derretimento.

Figura 30: Bruce Nauman, *Manipulating a Fluorescent Tube*, 1969. *Still* do vídeo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Td5ajnjj-EE>

Figura 31: Bruce Nauman, *Manipulating the T Bar*, 1965. *Still* do vídeo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Td5ajnjj-EE>

²⁶ *Ângulos de uma caminhada lenta: Exercícios de contenção, reiteração e saturação*, na obra de Bruce Nauman é tese da Doutora em Artes Visuais Liliâne Benetti na Escola de Educação e Artes da Universidade de São Paulo.

3.2.1 Vão, Mesa, Chão

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos - só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim (LISPECTOR, 1998, p.13).

Ao iniciar os registros e experimentações de cada um dos vídeos que descreverei a seguir, estabeleci como regra a definição de um espaço específico, ou um objeto específico, para o qual dedicaria toda a minha atenção, no qual estaria focada, visto que compreendi que essa regra facilitava a aquisição do estado de presença. Assim me movimetei em uma espécie de dança entre meus sentimentos e a aquisição de intimidade com esse “foco de contato”. Percebia, então, em cada experimento as temperaturas, texturas e cheiros, junto com o entendimento de quanto poderiam sustentar meu corpo, visto que nesse processo de derretimento está envolvida a entrega do peso à ação da gravidade.

O primeiro foco de contato com o corpo estabelecido por mim, se localizava em um vão existente na parede da minha sala, o segundo sobre a mesa, e o terceiro sobre o chão. Esses três focos de contato têm em comum o fato de serem lugares de apoio e sustentação do corpo, sobre os quais posso me escorar e de certa forma ser carregada ao entregar o peso do meu corpo. Em alguns casos, quando existe certa altura em relação ao chão, posso me pendurar.

O primeiro experimento que realizei dentro desta proposta foi a relação do corpo com o espaço do vão, sendo esse o início da pesquisa que empreendi. Meu trabalho anterior e atual é fortemente influenciado por textos literários de ficção e principalmente pelos personagens presentes nesses textos, ao manifestarem suas personalidades e seus sentimentos em ações e interações com o cotidiano narrado. A obra literária de Clarice Lispector me mobilizou e segue me mobilizando. Em certo momento de minha vida criei uma espécie de ficção relacionada a Clarice que descreverei a seguir. Clarice passou a surgir para mim como um fantasma, aparecendo e dialogando comigo. Nessas aparições eu passava a me ver pelos olhos dela e me sentia mal com isso. A impressão que eu tinha dava-se pela leitura de algumas de suas crônicas, seguidas de contos específicos,

agrupados com um depoimento de Chico Buarque sobre experiências dele com a autora²⁷. Clarice parecia intimidar as pessoas propositalmente, dando a entender que gostava de fazer isso. Muitas vezes eu começava a ler seus textos e era obrigada a parar pois a sentia se materializar na minha frente me deixando muito desconfortável.

Paralelamente eu vinha pensando sobre uma atitude que é recorrente em mim, de evitar conflitos. Passei a observar a necessidade que eu tinha de agradar as pessoas. Essa percepção me trouxe um ímpeto de me aproximar dessa Clarice inventada, de trazê-la para perto de mim, pois me interessava exercitar o conflito através dela. Esse ímpeto de aproximação relaciona-se com meu trabalho de atriz que tem como foco principal a interpretação de personagens. Através da perspectiva de Stanislavski²⁸, analisada por Eugênio Kusnet, construo personagens adquirindo “fé cênica” (KUSNET, 1987, p.30) ao vincular relações com meus próprios sentimentos, estabelecendo um passado do personagem, seus objetivos de vida, motivações e construindo sua vida desde o nascimento. Deste modo, eu tenho me aprofundado na interpretação dos personagens já há vários anos, de forma que não sou a mesma depois de cada personagem interpretado na presença do público. Sinto que vivê-los me transforma, o que atribuo ao estado de presença que também existe neste processo de representação, porém observo algumas diferenças marcantes: ao trabalhar a presença vinculada a interpretação de um personagem, o principal recurso utilizado é a construção psicológica prévia, de forma a poder agir em cena motivada pelos seus objetivos, sonhos e desejos, e afetada por seu passado para então com isso estar presente no vínculo criado com o público e com outros colegas e elementos de cena. Ao trabalhar sobre meus próprios sentimentos essa construção prévia não é necessária, visto que sou meu próprio personagem, o passado e os objetivos são meus e existem junto comigo em constante transformação.

Desejei então trazer Clarice Lispector para dentro de mim. Eu queria ser a Clarice e ter essa força repleta de conflito do personagem que eu inventei. Após a ideia de elaborar essa Clarice e de interpretá-la, passei uma noite lendo fragmentos de alguns de seus textos e poemas. Cada vez mais me animava perceber a identificação que eu sentia com ela, pois suas palavras materializavam meus próprios sentimentos. Gravei a leitura de diversos desses fragmentos lidos em voz baixa durante aquela madrugada.

27Chico Buarque conta sua experiência com Clarice Lispector: <https://www.youtube.com/watch?v=-htgwNuBCbs>

28 Constantin Stanislavski (1889-1938) foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os mundialmente conhecidos pelo seu sistema de atuação para atores e atrizes, onde reflete sobre as melhores técnicas de treinamento, preparação e sobre os procedimentos de ensaios. Conheci o método de Stanislavsky através da leitura de ator e método de Eugênio Kusnet que foi seu aluno. A partir do estudo de ator e método desse autor, passei a guiar minha prática como atriz até os dias de hoje.

No dia seguinte outro tema veio à tona em minha mente. Fazia pouco tempo que eu havia gravado um show do duo do qual faço parte como cantora, junto com o músico Sergio Olivé²⁹ no piano. Tratava-se de um show de músicas autorais de Sergio, sendo eu coautora de muitas das letras. Durante o ano de 2021, por conta da pandemia foi o mais próximo que chegamos de um show. As condições de som do ambiente não eram as melhores, além do fato de trabalharmos em um espaço bem pequeno. Todos esses fatores trouxeram certa tensão em meu corpo, com a qual tive que me relacionar. Comecei, então, a pensar sobre relaxar com limitações em espaços pequenos, pensamento que me levou à ideia de registrar a interação entre meu corpo e o pequeno vão entre paredes que existe na minha casa. Buscava encontrar fluidez e relaxamento ao me mover em contato com esse espaço.

Como eu havia gravado as frases de Clarice na noite anterior, no processo de edição eu adicionei as gravações escolhendo passagens com as quais me identificava, construindo uma sobreposição das vozes de forma a desmanchar os poemas e fazer uma nova composição de palavras, criando uma variação de climas.

O vídeo foi captado na posição vertical, e o enquadramento acompanhava o formato do vão, separado de meu corpo por um sofá de três lugares que se interpunha entre mim e a câmera. Em dado momento segui pelo sofá e nesta relação de contato fui indo em direção da câmera (FIGURA 32; p.66).

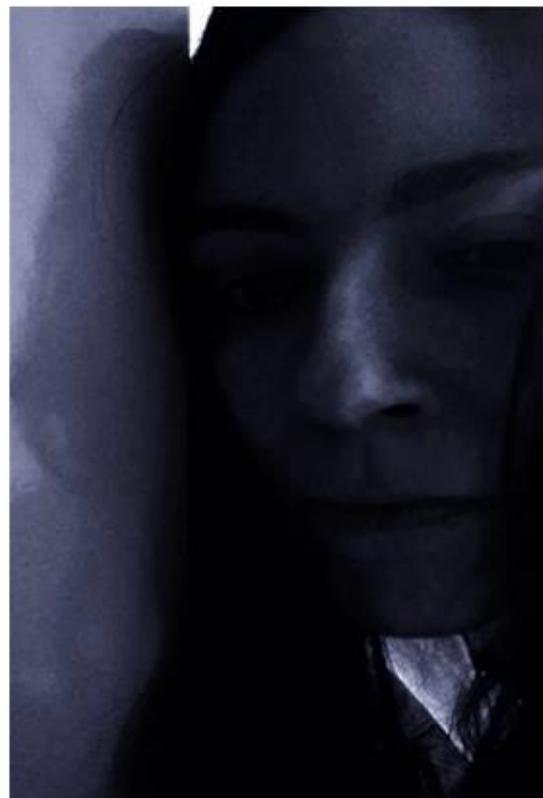
Nesse processo eu imaginava a câmera como sendo alguém (Clarice?), alguém que me olhava como se estivesse posicionada no exato ponto da câmera e que ia registrando meus movimentos lentamente. Aproximei-me com cautela, evitando talvez espantá-la e ao final olhei para a câmera e a encontrei, ou me encontrei.

Ouvir as vozes durante a movimentação me dava a impressão de serem inicialmente minhas, porém ao aproximar-me da câmera eu parecia estar indo atrás da voz da Clarice, já que eu me apropriei dela pela leitura, criando uma relação que eu inventei.

Ao observar o vídeo me surgiu a ideia de derretimento do corpo, adquirida por esta forma de me mover de improviso respeitando um tempo interno para atingir o estado de presença, guiada pelas sensações. Antes deste vídeo fiz diversos outros e considero que só depois de pelo menos dez minutos nesse fluxo, eu começo a chegar em resultados que me parecem materializar o estado de presença e que me interessa registrar.

29 Sergio Olivé (1961) é pianista e compositor Argentino radicado no Brasil com quem desenvolvo em conjunto a maioria dos trabalhos que realizo atualmente.

Figuras 32: Nina Eick, *Vão*, Videoperformance, 2021, 6'. *Stills* do vídeo



Fonte: https://youtu.be/q_kM2myuHIw

No segundo experimento estabeleci que o meu corpo iria interagir na perspectiva de derretimento com a mesa que tenho na sala, na frente da janela. Realizei o experimento durante a noite, com o mesmo silêncio e no mesmo horário do vídeo anterior, porém, desta vez, eu preservei o silêncio do ambiente no momento da edição. Lembro que o clima estava agradável, de forma que o contato da pele com a superfície da mesa era prazeroso, e ao longo da relação com a matéria, a temperatura mudava sendo possível perceber mais profundamente as texturas da madeira (FIGURA 33; p.68).

O relaxamento do corpo leva a um relaxamento da face, do qual falarei adiante em um vídeo que intitulei *Máscara*. Durante a movimentação relacionada ao espaço estabelecido, o contato do meu corpo com ele mesmo sempre está presente, incluindo nesta percepção a movimentação do meu cabelo e as roupas que utilizo. Diferentemente do vídeo anterior onde finalizei com um filtro azulado, neste coloquei um filtro para deixar a imagem em escalas de cinza. Essa escolha de retirar as cores visa criar uma unidade cromática evitando a dispersão da atenção por objetos ou marcas que possam aparecer no espaço que contém todas as bagunças do cotidiano.

Com a repetição fui definindo algumas regras, como, por exemplo, preservar o espaço como ele se encontrava e me manter utilizando roupas do meu cotidiano que são propícias para a movimentação.

A realização cotidiana desses experimentos me fazia bem, e percepções iam surgindo. Eu me encontrava mais capaz de sentir e conectada aos sentimentos em meu corpo, o que intensificava a sensação de presença para além dos vídeos. Agora, porém, eu trazia conscientemente a ideia de derretimento relacionada ao derretimento do gelo, que também necessita de seu tempo para ocorrer. Muitas vezes sinto em meu corpo uma exaustão por me conter, me controlar, pelas tensões acumuladas na vida, as quais se devem em grande parte aos papéis que a sociedade nos intima a ocupar como indivíduos e aos padrões que devemos corresponder como mulheres e como profissionais.

No terceiro experimento, eu estabeleci uma relação com o chão. Posicionei a câmera de forma a me ver de cima. Na rua chovia, complementando o que eu estava fazendo (FIGURA 34; p.69). Desde que participei do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre em 2009, e passei a fazer aulas de dança contemporânea, desenvolvi uma relação muito positiva com o chão e com a ideia de me mover sobre ele. Neste caso, assim como nos outros, a entrega do peso do corpo à superfície é uma das características do derretimento que eu exploro. Este é o vídeo mais longo que realizei até o momento. Tendo

uma duração final de dez minutos, ele é o resultado de uma experiência que durou pelo menos uma hora.

Figuras 33: Nina Eick, *Mesa*, videoperformance, 2021, 4' 11''. *Stills* do vídeo



Fonte: <https://youtu.be/A9Gx0Hz1TMk>

Na edição, me pareceu interessante preservar o fato de eu parecer estar de cabeça para baixo em alguns momentos, assim como salientar o aumento da velocidade em consequência de alguns deslizamentos.

Figuras 34: Nina Eick, *Chão*, Videoperformance, 2021, 10' 46''. *Stills* do vídeo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NksSFCNEUmc>

3.2.2 Etiqueta Social

Etiqueta social é um livro de Iracema Soares Castanho publicado em 1951. Com capítulos dedicados a diversas situações possíveis de convivência em sociedade, a autora explica como mulheres e homens devem se comportar nessas situações de acordo com as posições que ocupam nas ocasiões. Assim ela orienta: Como comer certos alimentos, como se sentar, como se despedir, etc. A padronização do comportamento descrito em cada página, junto com a imposição de um controle ininterrupto sobre si mesmo, aprisionam o corpo. Como entendo que o movimento do corpo se aproxima da percepção de liberdade, o livro de etiqueta materializa o congelamento e aprisionamento. Pinteí então nas páginas do livro uma primeira série de imagens composta por cenas de movimento corporal que procediam mais ou menos sequencialmente, como stills de vídeos onde me movia (FIGURA 35; p.71). As imagens realizadas para serem apresentadas em conjunto, apresentam peculiaridades em relação à posição apresentada em cada página e as palavras contidas na mesma, que por momentos se apagam cortando a sequência das frases. Desta forma há uma ressignificação do significado do livro entre palavras e imagens.

Figura 35: Nina Eick, *Etiqueta social*, 2022, técnica mista, dimensões variáveis



Fonte: Link para ver todas as imagens -

https://drive.google.com/file/d/1IHUegoJ4AEoBxjTE8OdnKWQ_7GL87Q6b/view?usp=share_link

3.2.3 Máscara

Pesquisando sobre Clarice Lispector, encontrei e assisti a uma entrevista que ela deu (FIGURA 36; p.73). Fiquei muito surpresa com o fato de ela ser completamente diferente do que eu imaginava e comecei a criar lógicas possíveis, provavelmente ficções, a respeito dela. Na entrevista, ela parecia desconfortável, aparentemente não estava gostando de ser entrevistada e era realmente muito séria e rude. Passei a ler os textos de outras formas e tudo me parecia diferente. Fui ligando mais uma infinidade de percepções, fragmentos, detalhes, pausas, e assim ressignifiquei a minha relação com Clarice Lispector. Esta sensação de “revelação” que senti a respeito dela na entrevista, era na verdade uma revelação sobre mim mesma, que se completou quando assisti a um depoimento da escritora Lygia Fagundes Telles³⁰ que era sua amiga. Lygia relata que

30 Depoimento de Lygia Fagundes Telles: <https://www.youtube.com/watch?v=vVTpCDG7LuY>

Clarice teria aconselhado que ela agisse ao seu modo, parasse de sorrir, porque os homens não levavam as mulheres a sério quando elas sorriam.

Sinto que nós mulheres somos condicionadas pela sociedade a sorrir e a agir de forma agradável. Em definições prévias que nos são ensinadas, desde a infância e por toda a nossa vida em sociedade a respeito do que significa ser mulher, está uma suposta fragilidade e candura que em realidade acaba por nos vulnerabilizar e subjugar inibindo nossa constituição de poder e retraindo nossas potencialidades. Dentro desta perspectiva muitos tabus foram criados e, por conta disso, provavelmente me atraem tanto as imagens grotescas, contendo sangue ou vômito em forma de catarse, sobre as quais falarei adiante.

Vinculei a postura de Clarice e estes assuntos, com minha atitude de evitar conflitos e com a recorrente utilização de uma máscara agradável. Porém, tive a percepção de que Clarice utilizava a cara sisuda como uma máscara também, sendo a dela uma máscara de desagradar. Nós duas estávamos nos defendendo das relações com os outros, por razões compreensíveis em cada caso e muito semelhantes em suas diferenças, sendo nós duas mulheres nesta sociedade patriarcal. Entendi então que a máscara é uma defesa, e que a utilização dela na verdade impedia a construção de relações reais com os outros. Passei então a pensar a respeito do exercício de retirar essa máscara, de encontrar meu rosto real e natural. A máscara agradável que parece me aproximar das pessoas de fato impede as relações reais, força os tempos e não deixa que um amadurecimento natural ocorra.

Outra questão que me levou à construção deste trabalho foi a entrevista a que assisti do artista francês Pierre Huyghe³¹ falando sobre seu filme *Máscara Humana*, de 2014 (FIGURA 37; p.73). A entrevista³² foi realizada pela *Facultad de artes da Pontificia Universidad Católica de Chile*, vinculada a uma exposição do artista vinculada a universidade em 2015. Huyghe relata que viu na internet um macaco em um restaurante em Fukushima, no Japão, vestido como uma garçonete e utilizando uma máscara humana enquanto servia os clientes. O artista foi a Fukushima, cidade que em março de 2018 teve parte do seu território devastado devido à ocorrência de um terremoto seguido de um tsunami que provocou um vazamento de radiação em uma usina nuclear. Refazendo a máscara ele propôs filmar o macaco como se esperasse clientes no restaurante. Segundo a análise de Huyghe, inicialmente não sabemos se se trata de uma espécie de pré-histórica

31 Pierre Huyghe (1962) é um artista francês que realiza seu trabalho através de uma variedade de mídias, como filmes, esculturas, intervenções públicas e sistemas vivos.

32 Entrevista realizada com o artista pela Facultad de artes da Pontificia Universidad Católica de Chile:
<https://www.youtube.com/watch?v=kWCrZmSjbT8>

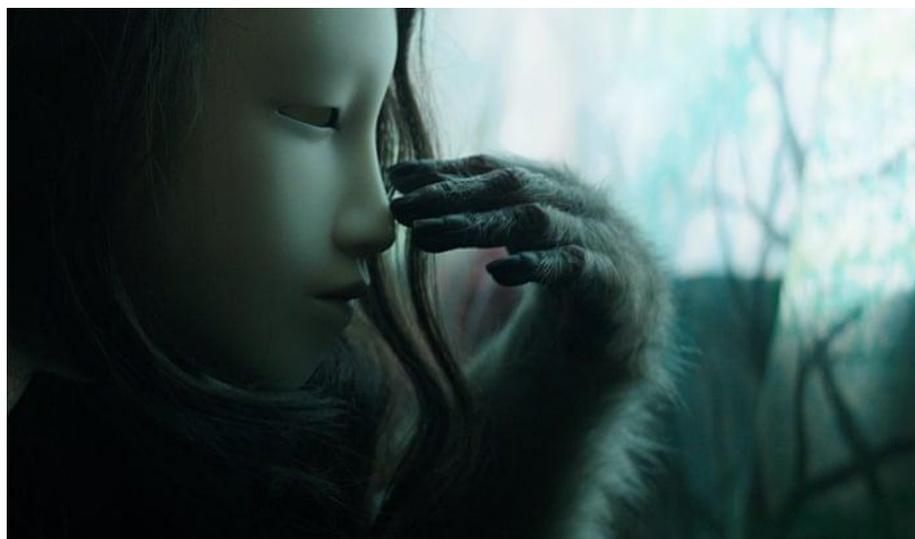
ou pós-histórica, pois na ficção por ele criada vemos essa pequena pessoa que se move de forma estranha com um rosto humano e patas peludas e entendemos então que se trata de um macaco humanizado.

Figura 36: Clarisse Lispector em entrevista realizada por Júlio Lerner no programa Panorama da TV Cultura do estado de São Paulo, ocorrida no dia primeiro de fevereiro de 1977. Still do vídeo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ohHP112EVnU>

Figura 37: Pierre Huygue, *Human Mask*, 2014. Still do vídeo



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/684796>

O animal se transfigura em um ser humano através da utilização da máscara. Este filme instalado num espaço expositivo é cheio de melancolia e nos faz pensar a respeito da dominação do humano sobre o animal. Porém de acordo com as reflexões que eu vinha fazendo me perguntei: “o que nos faz humanos?”; e "que papéis precisamos representar

para sermos considerados humanos e pertencermos a esta sociedade na qual devemos nos encaixar?"

Em torno dessas reflexões, fiz o vídeo que chamei *Máscara*. O enquadramento do vídeo capta meus ombros e rosto enquanto com as mãos manipulo minha face de forma a desfazer tensões. A videoperformance tem duração de 3 minutos e 31 segundos que seguem de forma contínua, sem cortes, e se trata do último vídeo registrado em uma série de outros que fiz durante aproximadamente 30 minutos. Inicialmente, manipulei minha face de forma aparentemente agressiva, o que me trazia, porém, uma sensação bastante agradável. Ao final, neste último vídeo, a movimentação foi ficando mais suave. Os dentes cerrados do início, o maxilar tenso, a testa franzida, foram se transmutando com a manipulação das minhas mãos, de forma que, ao final do vídeo, senti que minha face se modificava e minha cara real aparecia.

A trilha, realizada com o som de águas, remete a um banho ou mesmo ao derretimento do gelo em minha percepção. Como o movimento que traz o relaxamento, a água que corre e se mantém em movimento (como em um rio), leva em seu fluxo os resíduos desta máscara.

Nesta videoperformance eu toco meu rosto com as mãos e sinto ao mesmo tempo o toque em meu rosto conhecendo o meu corpo de fora e de dentro simultaneamente, gerando uma movimentação improvisada a partir desse estado de consciência.

Na videoperformance de Hannah Wilke³³ intitulado *Gestures*, de 1974, a câmera aproximada de seu rosto registra ações que ela realiza com as mãos em sua face (FIGURA 38; p.75). Durante o vídeo a artista manipula a pele do seu rosto puxando, amassando, tocando, esfregando e batendo. Às vezes move o rosto, a cabeça e os ombros, sem a utilização das mãos. Cortes ocorrem durante o vídeo e conduzem a outros enquadramentos onde, ora a câmera está fixa, ora apresenta movimentação.

Quando tive conhecimento deste trabalho, já havia realizado o meu vídeo e o achei semelhante por inúmeras razões. Resolvi trazer neste texto as diferenças e semelhanças existentes.

O vídeo da Hannah tem fundo preto e o enquadramento está mais aproximado da face da artista inicialmente. No meu vídeo, o fundo é branco e o enquadramento capta também meus ombros. Após o primeiro corte no vídeo da Hannah, os ombros da artista

33 Hannah Wilke (1940-1993) foi uma artista estadunidense que realizava seus trabalhos através de diferentes meios como pintura, escultura, vídeo, performance entre outros.

passam a aparecer devido ao afastamento da câmera, produzindo um enquadramento de corpo praticamente igual ao meu. Ambas estamos sem roupa e nossos cabelos soltos apresentam uma cor semelhante. Ambos os vídeos estão em preto e branco. Em meu vídeo não há cortes e dura 3 minutos e 31 segundos. O vídeo de Hannah dura 35 minutos e 30 segundos.

Figura 38: Hanna Wilke, *Gestures*, 1974. *Still* do vídeo



Fonte: https://www.ubu.com/film/wilke_gestures.html

Hannah também fecha os olhos durante alguns momentos, o que me lembra a sensação de presença e o esquecimento da câmera (FIGURA 39, p.76). Com as mãos, assim como em meu vídeo, a artista movimentava a posição de sua cabeça e altera o padrão de movimentação, apoiando a cabeça em uma das mãos e manipulando com a outra. Diferentemente do que ocorre em meu vídeo, Hannah repete algumas vezes as ações que realiza e em quase todo o vídeo mantém uma igualdade de ações em ambos os lados da face.

Em alguns momentos do vídeo a movimentação que Hannah realiza gera sorrisos e expressões por vezes exageradas. A manipulação produz máscaras no rosto e diversas vezes ela mantém, além dos sorrisos, posições claramente tensas. Por vezes a movimentação dos ombros também compõe com a movimentação da cabeça

Em dado momento a artista sorri com um ombro levantado e constrói uma posição que parece uma simulação da meiguice e candura que descrevi anteriormente. Como essa

posição, realiza outras com diferentes expressões em seu rosto que podem sugerir situações e imagens diversas remetendo a estereótipos sociais (FIGURA 40).

Figura 39: Hanna Wilke, *Gestures*, 1974. *Still* do vídeo



Fonte: https://www.ubu.com/film/wilke_gestures.html

Meus gestos nunca se repetem e produzo uma movimentação fluida que dialoga com a trilha de água que corre. Minhas mãos nunca repetem igualmente a ação uma da outra e, muitas vezes, também toco em minha face com meus braços e antebraços. As mãos que com frequência cobrem meu rosto ou mesmo os cabelos que o cobrem, também remetem à ideia de máscaras e talvez de retirada das mesmas (FIGURA 41; p. 77).

Figura 40: Hanna Wilke, *Gestures*, 1974. *Still* do vídeo



Fonte: https://www.ubu.com/film/wilke_gestures.html

Quando ao final de práticas de bioenergética me relatam que minha face mudou, percebo que normalmente isso ocorre quando consigo atingir um contato mais profundo com meu corpo e minhas emoções. O relaxamento da face é algo muito importante quando estou buscando o estado de presença e de relaxamento do corpo. É possível relaxar a face de diversas formas: falando, cantando, movendo a face com expressões variadas e também com contato das mãos. Nesse contato das mãos com o rosto vou encontrando tensões, sentindo onde é necessário o toque, enquanto eu mesma o realizo. No trabalho que descreverei a seguir, continuei experimentando o contato entre minhas mãos, meu rosto e a parte superior do meu corpo.

Figuras 41 – Nina Eick, *Máscara*, Videoperformance, (2021 – 3’ 41’’). *Stills* do vídeo





Fonte: <https://youtu.be/dV25eXvEc58>

3.2.4 Mãos

No vídeo *Mãos* a ação também parte do princípio de tocar e interagir com minhas mãos em meu próprio corpo e rosto (FIGURA 42). Momentos antes da gravação deste vídeo, eu havia realizado diversos registros de experimentos de manipulação de formas de gelo em relação com o meu corpo. O contato do corpo com o gelo, principalmente em dias frios, é incômodo e, ao mesmo tempo, dolorido. Após um longo período de experimentação procurei realizar este vídeo com uma perspectiva de restituição, já que agora sem o gelo, através de minhas mãos e do movimento eu produziria calor. As mãos em contato com o meu corpo buscavam acompanhar o que existia de sentimentos e sensações e produzir, através da movimentação do corpo, a movimentação das sensações internas e externas.

A edição do vídeo foi realizada mais de um ano após o registro e esse afastamento possibilitou uma diferente percepção. Na edição foram feitas fusões entre imagens em diferentes momentos do vídeo, provocando sobreposições de diferentes movimentos que criam uma terceira imagem a cada vez que acontecem. Me interessa a percepção de desdobramento, algo dentro de mim que se aproxima e afasta, como se eu fosse duas, já que, ora me disperso, ora me componho.

Figuras 42: Nina Eick, *Mãos*, Videoperformance, (2022 – 3’ 21’’). *Still* do vídeo



Fonte: <https://youtu.be/nB-sJ3FtSNs>

A trilha sonora desse vídeo foi composta por Sergio Olivé combinando sons reais e musicais. Os sons reais foram captados em uma geleira, registrando o constante quebrar do gelo acompanhando alguns desabamentos longínquos, e somados ao som das bolhas de ar de um mergulhador. Os sons musicais foram gravados utilizando tigelas tibetanas. Foram estabelecidas algumas correspondências: quando as mãos se mexem produzindo calor, escutam-se as tigelas tibetanas; quando a ação conduz para a percepção interna do corpo (mãos no rosto ou palma da mão aberta no torso) prevalece o som do mergulhador, referindo ao movimento de fluidos no corpo. A sonoridade geral da trilha remete, em função dos seus elementos constitutivos, a ambientes frios ou congelados.

Ao tratar da falta de coincidência entre a percepção individual das coisas e as próprias coisas percebidas, Merleau-Ponty diz que não é inteiramente o corpo que percebe, apesar de ele poder impedir a percepção. Neste contexto apresenta um exemplo e analisa o que ocorre quando o corpo de alguém toca a si mesmo:

Se minha mão esquerda toca minha direita e se de repente quero, com a mão direita, captar o trabalho que a esquerda realiza ao tocá-la, esta reflexão do corpo sobre si mesmo sempre aborta no último momento: no momento em que sinto minha mão esquerda com a direita, correspondentemente paro de tocar minha mão direita com a esquerda. Mas este malogro de último instante não retira toda a verdade a esse meu pressentimento de poder tocar-me tocando: meu corpo não percebe, mas está como que construído em torno da percepção que se patenteia através dele: por todo seu arranjo interno, por seus circuitos sensori-motores, pelas vias de retorno que controlam e relançam os movimentos, ele se prepara, por assim dizer, para uma percepção de si, mesmo se nunca é ele que ele próprio percebe ou ele quem o percebe. (PONTY, 2003 p. 20,21)

Através do contato que registrei das mãos com o corpo, procurei manifestar esse encontro do corpo consigo mesmo neste processo perceptivo que gera o estado de presença que me interessa sentir e registrar. Tanto em *Máscara* como em *Mãos*, o processo de realização e o resultado final trazem para mim, como assunto central, a "percepção de si" relacionada ao movimento que gera o estado de presença e que chamo de "derretimento" neste contexto.

Entendo que derreter não ocorre como uma sequência de congelar que conduziria a alguma espécie de final, na verdade se trata de um movimento de ir e voltar entre os conceitos. Da tensão procura-se ir ao relaxamento e a tensão também pode voltar lentamente ou de forma brusca. A quebra, que será tratada a seguir, também surge entre

esses caminhos, às vezes sendo necessária a ruptura que aponta para objetivos de mudanças de estados e transformações.

4. QUEBRAR

A quebra surgiu inicialmente em meu trabalho pela ação de quebrar objetos de louça de uso cotidiano como xícaras, pratos etc, e de registrar através de vídeo e foto. Além da quebra de objetos, também passei a construir situações em pinturas que tratavam da ideia de quebra do corpo, apresentando membros com articulações quebradas. Quando algo é quebrado, deixa de ser o que era antes, e na maioria das vezes deixa de exercer a função para a qual anteriormente servia. A ação de quebrar pode ser proposital ou sem intenção, pode também trazer uma intenção dissimulada, ou um desejo inconsciente que manifesta uma necessidade interna. O objeto quebrado pode ter um potencial de ser consertado ou não, mas depois disso não voltará a ser como era anteriormente. A artista Nathalia Schul Pacheco em sua dissertação *Em Queda: percepção, gesto e movimento em videoperformance*, aborda seu vídeo *Deixar Cair*³⁴, de 2020, onde registra a ação de derrubar garrafas de vidro no chão. A artista entende que nesse gesto pode haver um “aspecto de imposição”, quando alguém derruba um objeto ou outra pessoa, de libertação ao “soltar os largar algo que estava preso” (PACHECO, 2021, p. 100) ou ainda um acidente não intencional.

A quebra significa ruptura, o efeito de romper-se, a interrupção da continuidade através de um corte. Ao quebrar um objeto este pode ser dividido em duas ou muitas partes e esta ação envolve também em minha poética a percepção do momento da queda.

Me detenho na ideia de quebra relacionada a materiais sólidos, objetos rígidos podem ser quebrados, e a água por exemplo, só poderia ser quebrada em seu estado sólido. O conceito de quebra vai além de sua manifestação material, assim como os outros conceitos com os quais trabalho, e desta forma, entendo que relações rígidas têm um potencial de quebra que relações flexíveis em princípio não têm, e o mesmo pode ser dito de definições rígidas. Para mim, a rigidez aprisiona, e por vezes a necessidade de quebrar é urgente. Forçar o corpo a caber em caixas pode provocar a quebra desse corpo, que pode conduzir à destruição que mata ou aprisiona talvez definitivamente.

Às vezes tentamos evitar que quebras, produtoras de mudanças radicais, ocorram. Mas ocorrem da mesma forma, e por vezes também há o mecanismo de não querer ver, de não admitir e assumir que ocorreram. A atitude de evitar uma possível quebra gera

34 Link para o vídeo *Deixar Cair* de Natalia Schul: <https://vimeo.com/showcase/8154609/video/514085064>

tensão no corpo, a qual vim definindo dentro da ideia de congelamento. A quebra sempre apresenta a necessidade de lidar com a dor que inevitavelmente provoca.

A artista e pesquisadora Raquel Ferreira realizou trabalhos que se relacionam com a temática da quebra, os quais foram desenvolvidos em sua tese de doutorado intitulada *Espaços da perda e da destruição - O Labirinto como metáfora da casa e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea*³⁵. Nesta pesquisa apresentou vídeos e performances realizados ao vivo, relacionados a quebra de diversos objetos, chegando a quebrar uma cristaleira cheia de objetos de uso cotidiano e decorativos em sua performance *Narrativas de uma destruição V*³⁶.

Para a artista, realizar destruições faz alusão à quebra de representações aparentemente normais do feminino e do doméstico. Ferreira comenta a respeito da percepção de objetos que existem no espaço doméstico os quais são impregnados de afetos, ao mesmo tempo que são peças frágeis que podem ser perdidas ou destruídas por situações inesperadas. Para mim, a fragilidade desses objetos remete diretamente à fragilidade da vida, do corpo.

O vídeo *Dilacerad*³⁷o de Raquel Ferreira, com duração de aproximadamente 10 min fez parte da exposição individual da artista *Narrativa de uma destruição – parte III*. Neste vídeo ela arremessa sobre uma parede objetos de louça, alguns utilitários como xícaras, pratos e outros decorativos como bibelôs. A ação que contava com poucos convidados ocorreu no espaço doméstico que é também o atelier da artista e foi documentada em tempo real e apresentada no vídeo. Para a artista os atos de destruir podem ser pensados como uma vontade de transformar as coisas e o entorno e assim gerar desapego. Raquel expõe que na ação de quebrar, há uma vontade explosiva de mudar o estado das coisas, sendo essa ação uma escolha consciente, com a intenção de se desapegar de coisas que se tornam alguma espécie de fardo na vida. É nesse ponto que me interessam as performances de Ferreira, pois, as quebras que realizo, também são experimentadas como prática catártica e libertadora, que promove movimento e transformação.

Byung-Chul Han³⁸ em *Sociedade Paliativa: A dor hoje* descreve uma sociedade portadora de algofobia (fobia à dor), e expõe quais são as consequências desta situação.

³⁵ *Espaços da perda e da destruição- O Labirinto como metáfora da casa e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea* é a Tese da artista e pesquisadora Raquel Ferreira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio grande do Sul.

³⁶ Link para o vídeo *Narrativas de uma destruição parte V* de Raquel Ferreira : <https://www.youtube.com/watch?v=SaNXYzZ9oQo>

³⁷ Link para o vídeo *Dilacerado* de Raquel Ferreira: <https://www.youtube.com/watch?v=YR4KZ3dUaOk>

³⁸ Byung-Chu Han (1959) é um filósofo e ensaísta sul-coreano e professor da Universidade de Artes de Berlim, autor de diversos de ensaios e críticas.

Nesta “sociedade do desempenho”, a dor deve ser ocultada, eliminada, sendo removida sua possibilidade de expressão. O “like” é o “analgésico do presente” (HAN, 2021, p.12), não apenas dentro das redes sociais mas por toda a parte. O autor argumenta que nesta sociedade se esquece a possibilidade da catarse, da expressão da dor que purifica. Aceitar a iminência da ruptura; não esquecer a dor; permitir-se quebrar. Identificadas nas poéticas acima, essas atitudes me estimulam a dar um novo passo, dessa vez, em direção à queda, como veremos a seguir.

4.1 Queda

Figura 43: Registro realizado durante o processo, Nina Eick, 2021



Fonte: Arquivo da artista

Percebo as quedas, desta forma, como algo positivo. A memória de cada uma delas reverbera em meu corpo pois assim permito que ocorra (FIGURA 43; p.84 e FIGURA 44; p.85). Natalia Schull Pacheco, em dado momento de sua dissertação se

questiona sobre o que acontece após uma queda. Considera então que existem duas hipóteses: ou se levantar ou permanecer no chão. Porém conclui que o que permanece em ambos os casos é a queda que se mantém conosco como um aprendizado ou como um trauma (PACHECO, 2021). A percepção mais comum relacionada à queda na sociedade ocidental se vincula a uma falha. Ann Cooper Albright³⁹, entende que “uma queda representa uma passagem dos sublimes céus do estrelato para o grão da terra” (ALBRIGHT, 2012, p. 50). Ou seja, ela é vista como uma falha ou um fracasso, uma jornada social perigosa. Assim como Albright, me interessa contestar este julgamento.

Figuras 44: Nina Eick, *Quebra*, 2021, 1’46’’. Stills do vídeo



Fonte: <https://youtu.be/5Qj2tHODxw0>

Ainda, como forma de discutir a queda, faço um paralelo com o trabalho do artista Holandês Bas Jan Ader e as performances de queda. Em *Fall I* (FIGURA 45; p. 86) o artista inicia o vídeo sentado em uma cadeira sobre o telhado de uma casa e desta posição se deixa cair telhado abaixo. Em *Fall II* (FIGURA 46; p.86), Ader vem andando em uma bicicleta em direção a um rio em Amsterdã e acaba caindo no mesmo. A ação de cair se

³⁹ Dançarina, acadêmica e bolsista do John Simon Memorial Guggenheim de 2019-2020, Ann Cooper Albright é professora e presidente do Departamento de Dança. Originalmente graduada em filosofia no *Bryn Mawr College*, ela recebeu um MFA em dança na *Temple University* e um PhD em estudos da performance na *New York University*.

repete em outros vídeos onde o artista mostra-se pendurado em uma árvore até cair em um rio ou deixa-se levar pelo vento ao posicionar-se em um corredor de árvores, onde acaba cedendo a mais uma queda.

Figura 45: Bas Jan Ader *Fall I*, Filme 16mm, 24” 1970. *Still* do vídeo



Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/24/anatomy-of-an-artwork-bas-jan-aders-fall-1-los-angeles-1970>

Figura 46: Bas Jan Ader *Fall II*, Filme 16mm, 19” , 1970. *Still* do vídeo



Fonte: <https://cargocollective.com/afterpop/Bas-Jan-Ader>

Segundo Daniela Cunha Blanco⁴⁰, quando Bas Jan Ader entrega seu corpo para a queda, busca a experiência acidental, e afirmou sentir-se atraído pelo trágico que também

40 Daniela Cunha Blanco é doutoranda em filosofia na Universidade de São Paulo e bolsista Capes.

está contido no ato de cair, aproximando as ideias de cair e fracassar. Amira Aranda⁴¹ observa que Ader ressenteste este poder da natureza através da queda que sintetiza o fracasso. Acrescenta, de seu lado, Flavia Genovez Scóz⁴² que o artista se interessava pela insignificância dos seres humanos em relação à magnitude da natureza e entregava-se a sua força, percebendo que a natureza não deixa outra opção a quem com ela se depara. Segundo Scóz Bas Jan Ader não apenas observa a paisagem mas interage com ela, de uma forma arriscada e peculiar.

Aranda argumenta que a queda se relaciona à força de atração entre um corpo e a superfície terrestre e nenhum corpo pode livrar-se desta atração estando na terra. Para Scóz existe uma força constante que fazemos para evitar a queda e também por conta disso, essa temática abordada por Ader se torna potente, pois lutamos contra essa força quando nos levantamos, quando nos mantemos em pé, e até mesmo quando deitados continuamos pesando sobre nós mesmos. Scóz argumenta que a “posição ereta, rígida e sem desvios” é a posição tida pela sociedade como correta, e os caminhos de sucesso são os que apontam para o topo.

Bas Jan Ader não simulava as quedas que vivia com seu próprio corpo. Ele realmente caía em suas performances, sem utilizar recursos de montagem. Seus vídeos têm início um pouco antes de o artista abandonar-se a cada uma das quedas e terminam um pouco depois. Já em um trabalho como *Salto para o vazio* de Yves Klein, que se trata de uma fotografia encenada onde o artista parece voar em direção ao vazio, foi criada uma ilusão de voo ou apresentado um momento anterior à queda no processo de captação da fotografia.

Me interessa o registro dessas quedas reais como no caso da quebra das louças, mas em outras situações produzo ilusões de quedas e nesses casos acho interessante que elas sejam o mais realistas possível, o que exige treinamento. O estudo de quedas de objetos e do corpo, tem sido frequente em meu trabalho. Jogar-me parece algo muito libertador e o aprofundamento no conhecimento de meu próprio corpo, que decorre da observação e do treinamento quando relacionado à queda, envolve também a aquisição de intimidade com o chão que promove a coragem necessária para isso. Para que esse processo de entregar-se ao chão seja mais eficiente, também é necessária a aquisição de

41 Amira Aranda nasceu em 15 de abril de 1983. Se graduou na licenciatura em artes visuais e fez mestrado em História da arte na Universidade Autônoma do Estado de Morelos. Em 2005, estudou na Akademie Vytvarnich Umeni de Praga no atelier dirigido pelo mestre Milos Sejn. Atualmente mora em Cuernavaca, onde é professora na faculdade de artes da UAEM e do Centro Morelense das Artes

42 A Dissertação de Flavia Genovez Scóz, realizada na Universidade Federal de Santa Catharina, no centro de comunicação e expressão, programa de pós graduação em literatura, Florianópolis em 2018 tem o título: Bas Jan Ader e a poética da queda.

força física que junto com a consciência corporal, promove uma movimentação consciente e assim é possível proteger a saúde do corpo e evitar acidentes.

Scóz ainda caracteriza Ader como “um artista dos limites” (SCÓZ, 2018, p. 28), que sempre esteve nas bordas, como na borda do telhado, dos rios ou no extremo de um galho. A queda da borda da piscina recorrente em meus vídeos, também apresenta esta relação. A borda é o espaço limite entre a realidade em que o corpo está e outra realidade. Ao saltar para dentro da água e submergir-me, apresento a possibilidade de existir em outro espaço ou de pular para dentro de mim mesma.

4.2 Louças se Partirão

Utilitários, principalmente de vidro ou louça, estão presentes em meu trabalho já há bastante tempo (FIGURA 47; p.89). Eu costumava realizar esculturas de cera modeladas sobre esses objetos, de forma que se misturavam e tornavam uma coisa só. Sempre tive também, uma atração por objetos quebrados, pelo som produzido ao se chocarem com o chão no momento da queda, partindo-se em pedaços, causando surpresa e gerando o risco de cortar-se. Essa atração fazia com que muitas vezes eu guardasse os cacos após uma quebra. Em certo momento, escutei a canção *Suburbano coração* de Chico Buarque e ficou ecoando em minha cabeça a frase “louças se partirão”, que me fazia pensar sobre uma espécie de autonomia dos objetos assim como em outras frases presentes na música que causam a mesma impressão como: “balançam os cabides”; “lustres se acenderão”; e “se enroscam persianas”. A motivação para usar estas frases provém das imagens que elas me sugerem, sem qualquer vínculo com o conteúdo da letra da música.

"Louças se partirão", para mim, remete a um final inevitável: as louças vão se partir, e esta ideia me leva a pensar sobre a morte e sobre a enorme quantidade de finais com os quais precisamos lidar no decorrer da vida (FIGURA 48; p.89). Muitas vezes, porém, torna-se difícil encarar essa realidade, e tenta-se evitá-la através de condutas controladoras que causam tensões físicas e emocionais que geram uma falsa sensação de segurança. Considero que essa dificuldade de lidar com o fim e com a natureza incerta e instável da existência, gera um sentimento de apego em relação a pessoas, situações, vínculos, ao próprio corpo e a objetos.

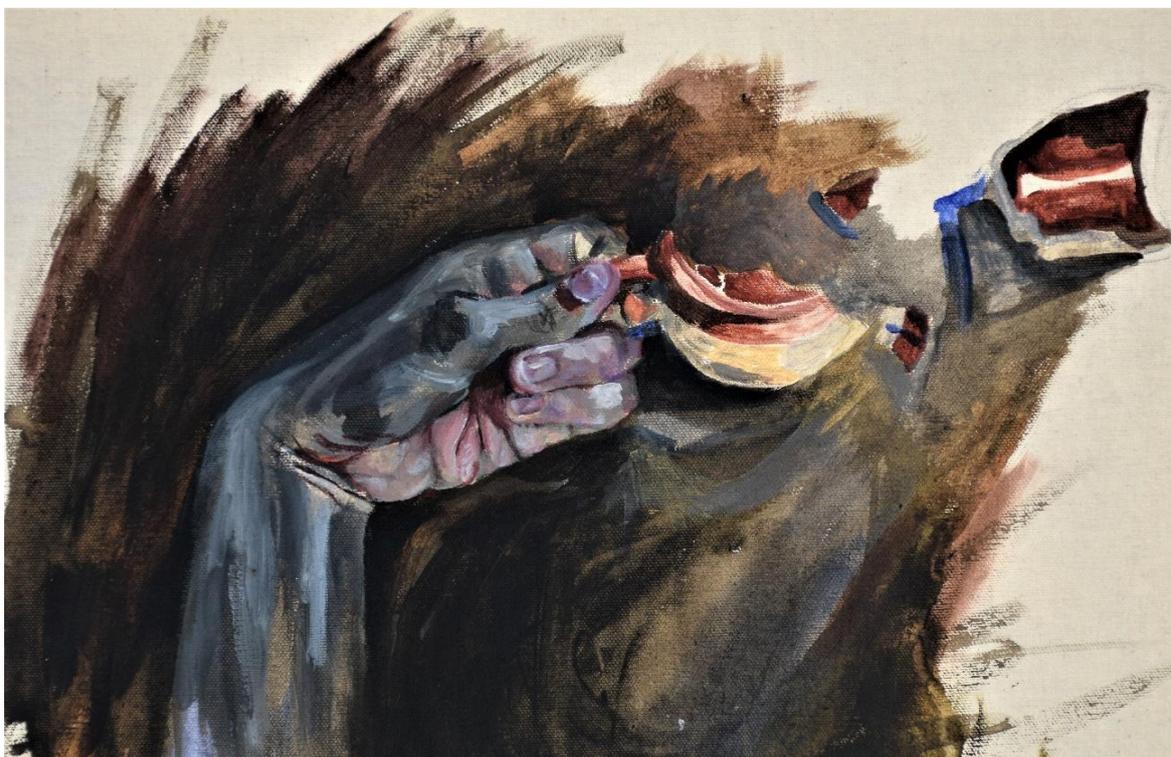
Muitos objetos de louça que utilizei em meus trabalhos relacionados à quebra, foram trazidos da casa da minha avó. Eu os quebrei, registrando o processo, e sigo com alguns guardados, que tenciono quebrar, assim como mantenho guardados quase todos os cacos, os quais reutilizo eventualmente. Esta ação me causou uma sensação boa, uma espécie de libertação. Me sentia com mais força, energia e coragem neste exercício. Quebrar os objetos se assemelha para mim a quebrar dependências emocionais.

Figuras 47: Registro realizado durante o processo, 2021



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 48: Nina Eick, *Louças se Partirão III*, Tinta acrílica sobre tela, 2021
36,5 x 28,5 cm



Fonte: Arquivo da artista

4.2.1 Louças se Partirão I

O vídeo *louças se partirão I* (FIGURA 50, p. 91) é o primeiro da série, onde apresentei três objetos de louça congelados com água do rio (FIGURA 49), sobre uma mesa com uma toalha branca. Por conta do clima frio, o gelo demorou mais de 7 horas para derreter. Eu filmei esses derretimentos em tempo real.

Durante a edição com todo este material, criei uma composição com os momentos de quedas dos cacos. Estas quedas trouxeram movimentação independente para os objetos. As louças assim vistas se partem sozinhas e produzem sons ao se chocarem os cacos, colidindo entre si ou com a superfície da mesa.

Quebrar, para mim, remete aos finais, porém, ao congelar os objetos quebrados, passo a simbolizar uma situação de apego e de controle, numa tentativa desesperada de impedir fluxos de situações, de acontecimentos, do processo de envelhecimento do próprio corpo e da passagem do tempo. Esta imagem que criei também alude à tentativa de preservar relações quebradas e de insistir em situações que não tem mais sentido.

Figura 49: Registro realizado durante o processo de coletar água do rio, 2021



Fonte: Arquivo da artista

Figura 50: Nina Eick, *Louças se Partirão I*, vídeo, 2021, 1' 34''. *Stills* do vídeo





Fonte: <https://youtu.be/CtmZE3qqBvk>

4.2.2 Louças se Partirão II

Louças se partirão II é uma videoperformance (FIGURA 51; p.94) e também uma ação realizada ao vivo em contato direto com o público (FIGURA 52; p.96). Trata-se de uma combinação entre a forma de movimentação e contato trabalhada nos laboratórios de derretimento do corpo, porém está relacionada aos pequenos objetos de louça, e às quebras desses objetos. Me posicionei em um espaço, entre portas em minha casa, inspirada pela lembrança da cena existente no livro *Alice no País das Maravilhas*. Separei

diversos objetos e os posicionei bem próximos a mim. À minha frente posicionei a câmera parada que registraria meu movimento improvisado. No chão, eu posicionei outra câmera para o registro das quedas e quebras dos objetos, e ainda utilizei uma outra câmera móvel. A ideia era me relacionar com um objeto por vez, buscando atingir um estado de fluidez e contato com ele, permitindo que em dado momento caísse no chão e quebrasse. Desta forma eu concebi o primeiro vídeo, construindo uma ilusão de continuidade através dos cortes para os diferentes registros das câmeras.

Desde então, elaborei através de ensaios uma performance relacionada a este trabalho para ser realizada em contato direto com o público. A relação que crio com cada objeto e em cada experimentação é própria daquela situação, visto que sempre trabalho com o improvisado. Observando as ações e propostas depois de realizadas, eu percebo que esses experimentos acabam por parecer diferentes tipos de relações criadas na vida, remetendo a diferentes pessoas e situações.

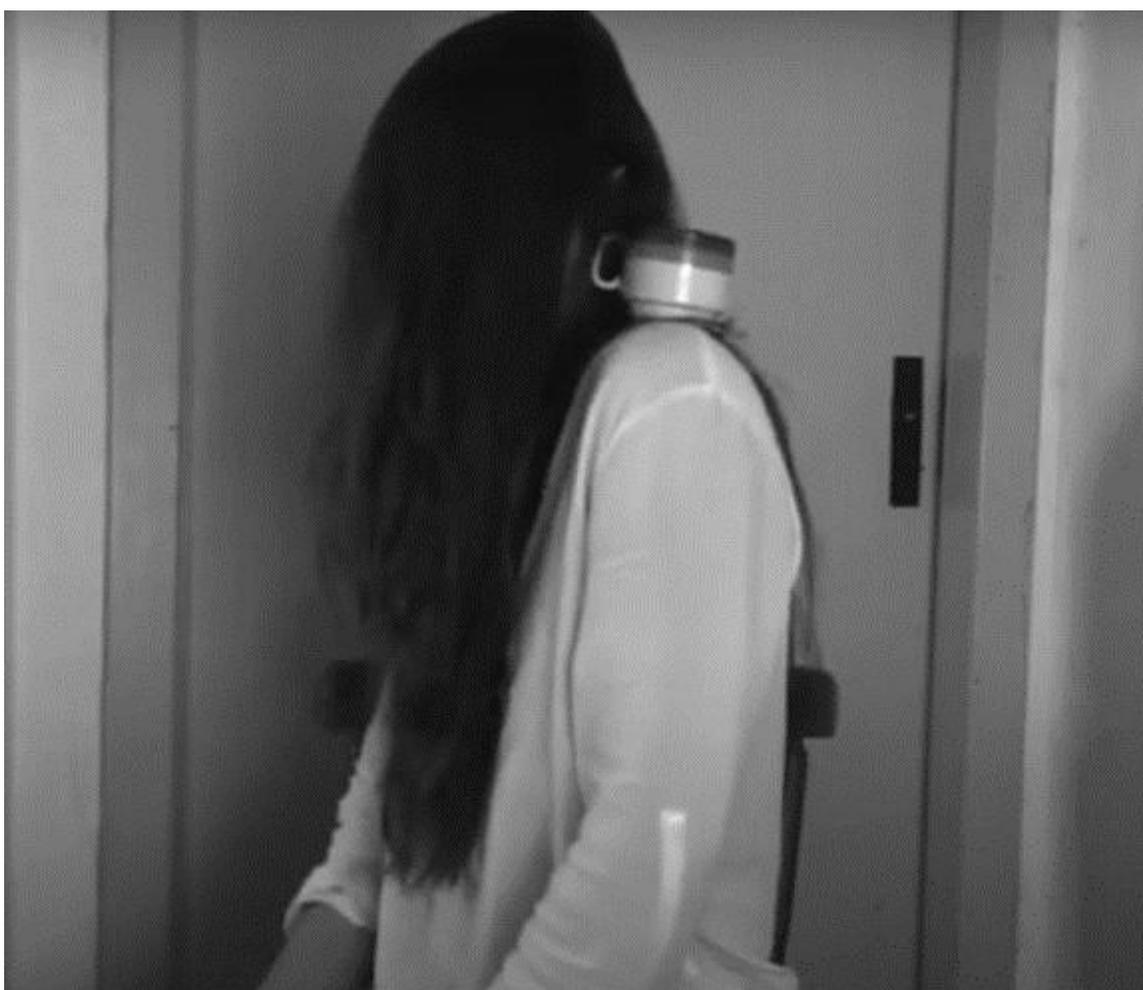
Em uma das vezes, a relação criada pareceu seguir o seguinte curso: comecei com um certo afastamento, como a ausência de intimidade entre mim e o objeto. A convivência, então, gerou uma aproximação que se manifestou inicialmente no contato do objeto com as extremidades de meu corpo e que ficou mais intensa quando o objeto passou a estar em contato com meu rosto meu peito e abdômen. Durante o processo comecei a sentir que o objeto fazia parte do meu corpo. A posterior relação com ombros e costas, pareceu trazer certo peso ativando memórias. Na sequência o objeto caiu e se quebrou. Diferentes construções podem ser feitas, sobre as quais não reflito durante a execução, porém as percebo ao rever os registros e analisá-los.

Em um momento de ensaio e reelaboração da proposta, influenciada pelo trabalho de Bruce Nauman, realizei uma experimentação encontrando as posições entre uma xícara de louça e meu corpo. Me interessava começar com uma movimentação realista e ir intensificando o absurdo, ao mesmo tempo que criava intimidade com o objeto a ponto de tentar posições mais difíceis de equilíbrio e concentração. Neste experimento eu não estava querendo deixar que a xícara quebrasse. Queria experimentar mais e mais, evitando que a queda ocorresse. Porém a situação chegou a um limite e a peça se quebrou inesperadamente por acidente. Caiu do meu ombro onde eu a equilibrava e se espatifou no chão. Causou-me susto e surpresa, mas pareceu-me interessante a ideia de só quebrar se caísse de verdade, e não ocasionando a quebra por minha escolha deliberada, como foi o caso do primeiro exercício com as louças. Nestes primeiros experimentos, eu sentia quando era o momento de deixar cair, o que não poucas vezes também proporcionava

surpresas, como a peça cair em meu colo intacta e a experimentação seguir por mais tempo. As duas ideias interessam-me e estão fazendo parte de minha pesquisa até o momento.

Figuras 51: Nina Eick *Louças se partirão II*, vídeoperformance, 2021, 7' 09''

Stills do vídeo





Fonte: <https://youtu.be/G6Ln6rqfHW0>

Em outubro de 2022, participando de um ciclo de performance na casa de Cultura Mario Quintana, relacionada à exposição⁴³ que estava ocorrendo e a uma disciplina da qual eu estava participando⁴⁴, experimentei a realização desta performance em contato direto com o público. Realizei a ação com as louças primeiramente no jardim e posteriormente no primeiro andar da casa onde havia mais circulação de público. Nesta ocasião pude perceber que era necessária certa aproximação à minha experiência como atriz, no que tange à comunicação com o público, que se mostrava como um elemento essencial. Assim que me vi em contato direto com o público meu corpo trouxe os reflexos dos treinamentos de teatro, mas o ambiente da rua não se mostrava propício para acionar essa forma de estar em cena, o que me trouxe certa confusão. Me recordei porém de certos exercícios que realizei relacionados à dança que geravam um modo de ação e concentração que encontrava-se entre a cena convencional no teatro e a experiência performática no espaço público. Neste caso o contato com o público que estava presente para ver o trabalho, sentado ao redor da ação realizada, instaurava as conexões necessárias para a aquisição do estado de presença, de forma muito semelhante a relação com a câmera que estabeleço. Em alguns casos, esse elemento pode ser substituído pelo registro, mais precisamente pela relação estabelecida com a pessoa que realiza o registro como

43 A exposição a que me refiro trazia o título *Hora de dançar* e apresentava vídeos e ações de 1987 a 1990. Ocorreu nas salas Sotero Cosme e Augusto Meyer da Casa de Cultura Mario Quintana de Porto Alegre.

44 A disciplina *Tópicos especiais III- Performance e seus registros: Entre o Ativismo e a Encenação* foi ministrada pelas professoras e artistas Paola Zordan e Elaine Tedesco.

mencionei nos capítulos iniciais deste texto, reforçando a importância que a presença da câmera tem no momento de realização dessas performances.

Figuras 52: Nina Eick, *Louças se partirão II*, performance, 2022



Fonte: Arquivo da artista

4.3 Corpo Partido

No final de 2021 realizei uma série de pinturas onde construí imagens de partes do corpo em situação de tensão e quebra dialogando com os processos de congelamento e as quebras de louças. Contribuiu para a elaboração deste trabalho a visita exposição de Lia Mena Barreto⁴⁵ no MARGS. Os cavalos de brinquedo com dimensões variáveis, construídos pela artista, possuíam rodinhas nas extremidades das pernas quebradas (FIGURA 53). Olhando esses cavalos de brinquedo, sinto como se expressassem um potencial de movimento que não pode se concretizar.

Figuras 53: Lia Menna Barreto, sem título, 1992



Fonte: Arquivo pessoal, registrada in loco.

⁴⁵ Lia Menna Barreto é uma artista visual brasileira que fez parte da chamada Geração 80 no Rio Grande do Sul, tendo se tornado já desde os anos 1990 nome destacado e com ampla inserção no circuito de arte contemporânea brasileira e mesmo internacional

As pernas e pés trazem para mim uma percepção de autonomia, conexão com o chão e a possibilidade de movimento, de seguir pelos caminhos que pessoalmente desejamos e acreditamos. Para mim a maior representação de liberdade está relacionada a uma liberdade corporal associada ao movimento. Realizei diversas pinturas que representavam o corpo com membros quebrados para abordar a sensação de aprisionamento e imobilidade, assim como a dor provocada por essa situação. A quebra, nestes casos, seria um estágio posterior à tensão (congelamento), podendo ser resultado de uma ação externa produzida sobre o corpo mas que, muitas vezes, apesar disso, ocorre de dentro para fora. Byung-Chul Han refere-se à definição da sociedade disciplinar tratada por Michael Foucault em *Vigiar e punir*. O autor apresenta a diferenciação entre a sociedade do martírio (pré-moderna), onde a dor servia como meio de dominação, “a encenação ostentosa da dor estabiliza a dominação” e a sociedade disciplinar que não é constituída de punições explícitas (HAN, 2021, p. 17). O corpo martirizado, oferecido como espetáculo, desaparece na sociedade disciplinar que, segundo o autor, está relacionada à produção industrial, apresentando o fato de a dor também ser integrada à técnica disciplinar. Quando nossos corpos introjetam uma lógica que responde ao poder, entendo que a quebra, mesmo sendo resultado de um poder externo a ela, ocorre de dentro para fora. Tensionando-se sozinho, o corpo se quebraria sozinho. Segundo Byung-Chul Han, no momento social que vivemos, “ser feliz” substitui a sociedade disciplinar e passa a ser a nova forma de dominação exercida onde “a positividade da felicidade reprime a negatividade da dor” (HAN, 2021, p. 19). A felicidade é garantia de desempenho, então deve ser ininterrupta.

Automotivação e auto-otimização fazem o dispositivo da sociedade neoliberal muito eficiente, pois a dominação se exerce sem nenhum grande esforço. O submetido nem sequer tem consciência da sua submissão. Ele se supõe livre. (HAN, 2021, p. 19)

Desta forma, a liberdade é explorada, e não reprimida, e nos distrai do sistema de dominação, fazendo com que cada um se preocupe “apenas consigo mesmo e com a sua *psyqué*”, como afirma o autor, em vez de “interrogar criticamente as relações sociais”, trazendo o entendimento de que não são as relações sociais que devem mudar e sim “as da alma” (HAN, 2021, p. 20).

A primeira pintura que realizei desta série tinha como objetivo construir uma imagem de quebra na articulação do cotovelo, o braço apresenta-se dobrado de forma contrária às possibilidades articulares (FIGURA 54; p. 100). Para a construção desta pintura, realizei o mesmo processo de vídeos e *still* dos vídeos do corpo em movimento com foco em meu cotovelo, braço e mão, tentando entender de que forma construiria a imagem. Me interessava utilizar uma paleta de cores escuras entre marrons, vermelhos, preto e cinzas, que vinha experimentando em alguns estudos para abordar essa atmosfera densa que estava me mobilizando; um espaço interno de certa forma aterrorizante. Essa pintura demorou muitos dias para ficar pronta, contando com uma série de tentativas que não me convenciam. A pintura apresenta uma grossa sobreposição de tintas por conta disso. Estabeleci uma conexão com a imagem que estava construindo, como se cada decisão fosse um exercício de sentir a dor, de permitir que ela passasse por meu corpo, de exercitar aceitação e relaxamento ao sentir a dor.

Na segunda pintura que realizei, procurei construir uma imagem focada em uma perna que apresentaria o joelho quebrado (FIGURA 55; p.101). Não estava conseguindo decidir a posição do pé e me conectar com a dor possibilitou a resolução da pintura, à qual atribui o título *Quantos passos devo dar?*. O título decorre de uma brincadeira infantil onde jogadores enfileirados têm o objetivo de chegar até um outro que lidera, respondendo às perguntas feitas por este líder de forma a conduzir o deslocamento dos demais participantes. O primeiro que chegar ganha e passa a ser o novo líder. Assim, cada participante pergunta ao jogador na posição de destaque “mamãe posso ir? Quantos passos devo dar?”, e o jogador “mamãe” responde o número de passos e segue respondendo de que forma esses passos devem ser dados. Entendo que a sociedade surge antes de nós e nos molda, nossos núcleos familiares vão reproduzindo as ordens preestabelecidas assim como as instituições e nos condicionando desde pequenas a agir de determinada forma e seguir determinados caminhos.

Figura 54: Nina Eick, *Intervenção*, Tinta acrílica sobre tela, 2021, 65 X 53 cm



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 55: Nina Eick, *Quantos passos devo dar?*, Tinta acrílica sobre tela, 2021

80 X 80 cm



Fonte: Arquivo da artista

4.4 Três Pernas

Figuras 56: Nina Eick, *Três Pernas*, Videoperformance, 2022, 4' 57''. *Still* do Vídeo



Fonte: <https://youtu.be/MPgtJQ6N12s>

No final de 2022 realizei o vídeo intitulado *3 Pernas* (FIGURA 56) cuja ideia surgiu da leitura das primeiras páginas do livro *Paixão Segundo GH* de Clarice Lispector, mais precisamente do seguinte fragmento:

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. (LISPECTOR, 2009, p.5).

A terceira perna me pareceu representar diversas situações em que nos encontramos em segurança e estabilidade e, nas quais, muitas vezes, insistimos em permanecer, mesmo que percamos a liberdade. Assim, construí com papel e fita de empacotamento a terceira perna nas mesmas proporções das minhas, e a encaixei em meu corpo. O vídeo começa em um ambiente escuro onde apenas é possível ver um feixe de luz. Em seguida observa-se a personagem, que, ao abrir uma porta à sua esquerda,

possibilita que entre luz, iluminando a si mesma e o ambiente onde se encontra. Então, a luz que sai desta porta ilumina um interruptor de luz na parede. A personagem tenta então ligar a luz porém não consegue alcançá-la. Ao abrir uma segunda porta, é possível observar que se encontra em um corredor de portas. A imagem do corredor de portas é recorrente em meus vídeos, como já mencionei. Para mim as portas representam possibilidades de escolhas de caminho ao mesmo tempo que quando fechadas remetem a dificuldades em relação a seguir por um caminho escolhido.

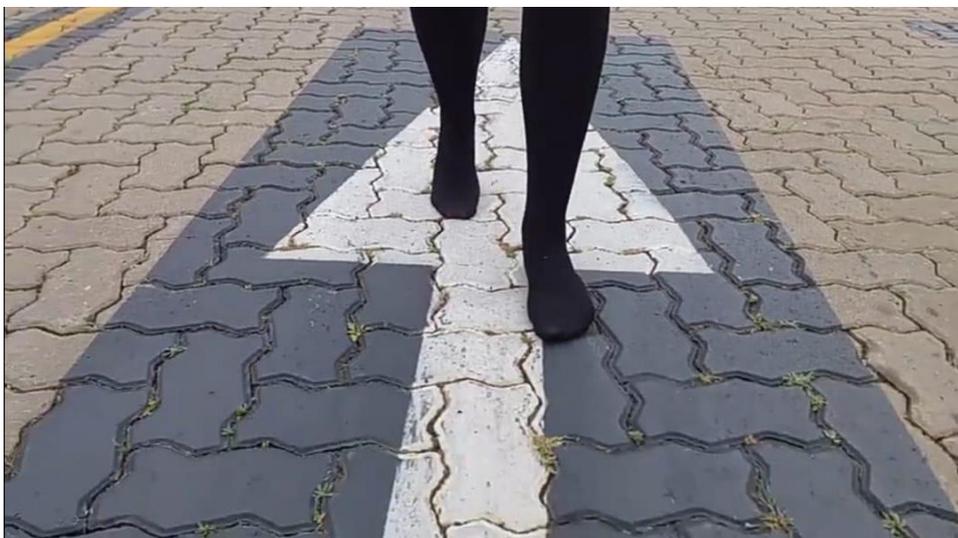
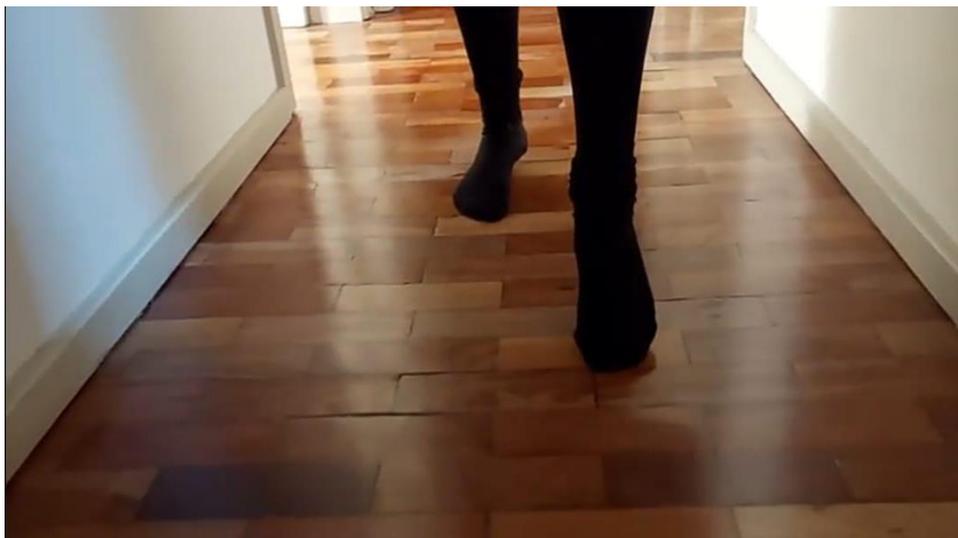
Na segunda porta aberta, a luz vai aumentando de forma gradual até deixar a cena completamente clara e neste momento é possível ver que a personagem tem 3 pernas. Sendo um tripé estável, ela não consegue se mover, mas como é dito no texto de Clarice, nesta situação sentia-se organizada, reconhecível por si mesma. Porém, as necessidades de mudanças (quebras, rupturas com situações), muitas vezes se tornam urgentes e ocorrem tão rapidamente que surgem antes do entendimento dos fatos. Assim, a personagem abre a terceira porta e neste espaço não há nenhuma luz. É nesta escuridão que ela escolhe entrar. Passa a se mover de forma inquieta e acaba caindo, desmontando o tripé e se arrastando em direção à escuridão (FIGURA 57, p.104). Ao fim desta cena, vemos uma perna ser arremessada a qual após apresentar um resto de movimentação acaba estática. Na cena seguinte, a câmera também não está mais fixa em um tripé e vem seguindo a movimentação da caminhada que a personagem passa a realizar. Focada nos pés dela, a câmera acompanha sua caminhada em um percurso que inicia no corredor onde estava e segue em diversos espaços externos. Realizei todas essas caminhadas de costas e na edição reverti as imagens de forma que a caminhada apresentasse certo estranhamento e instabilidade (FIGURA 58; p.105).

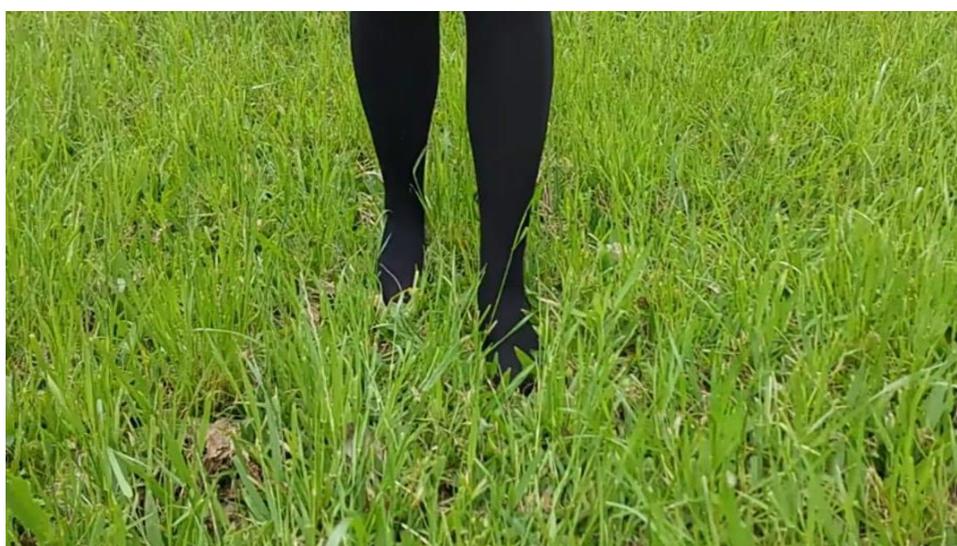
Figuras 57: Nina Eick, *Três pernas*, Videoperformance, 2022. *Stills* do vídeo



Fonte: Arquivo da artista.

Figuras 58: Nina Eick, *Três Pernas*, Videoperformance, 2022. *Stills* do vídeo





Fonte: Arquivo da artista.

4.5 Persona

O vídeo performance intitulado *Persona* (FIGURA 59; p.107), realizado por mim, decorre da mobilização que me causa a possibilidade de questionamento a respeito da constituição de gêneros e identidades, o que também considero uma forma de produzir quebras. Para a concepção do vídeo, contribuíram leituras que vinha realizando de Judith Butler⁴⁶ e Virginia Woolf, que abordavam essa temática

O processo de condicionamento e treinamento ocorre para a constituição do gênero nos sujeitos e Judith Butler trata esta constituição como algo performativo, pois exige que

⁴⁶ Judith Butler (1956) é uma filósofa estadunidense considerada uma das principais teóricas contemporâneas do feminismo e teoria *queer*.

um treinamento constante seja exercido sobre nossos corpos desde a infância, para construir o que culturalmente se entende como gênero em sua possibilidade binária. Segundo Judith Butler, desde a concepção do corpo (do menino ou da menina) se produz um discurso cultural, onde é mobilizada toda uma expectativa social. Considerar o sexo causa do comportamento e do desejo, significa para a filósofa que ao nascer homem ou mulher, diferentes lugares na sociedade e experiências são predeterminados como se fossem ocorrências naturais, o que “naturaliza” as desigualdades e hierarquias, ocultando os mecanismos que as sustentam e também a possibilidade de contestação que poderia promover uma transformação social.

Figuras 59: Nina Eick, *Persona*, Videoperformance, 2022, 4' 38''. *Still* do Vídeo



Fonte: <https://youtu.be/EFRNQDfluac>

Em *Orlando*, romance de Virginia Woolf, inicialmente o protagonista é um homem, porém com 30 anos de idade, após um estranho sono que tem duração de dias, Orlando acorda transformado em uma mulher, acontecimento que não produz nenhum espanto no personagem. Orlando passa algum tempo vivendo com um grupo de ciganos afastada da sociedade, onde não havia grande diferenciação entre homens e mulheres, até que a necessidade de escrever, a leva de volta para a sociedade britânica. A partir desse momento, Orlando evolui lentamente, se entendendo e sendo entendida como mulher na sociedade, mas guardando a lembrança de seu passado como homem:

Em circunstâncias normais, uma linda jovem sozinha não teria pensado em outra coisa; todo o edifício de controle feminino é baseado naquela pedra fundamental; a castidade é sua joia, peça central, que elas protegem até à loucura e morrem quando é arrebatada. Mas quando alguém foi homem por trinta anos ou mais, e ainda por cima embaixador, se teve uma rainha nos braços e mais uma ou duas damas, e — se o relato é verdadeiro — se foi casado com uma Rosina Pepita, de menos nobreza, e assim por diante, talvez não se tenha por essa razão um sobressalto tão grande. O sobressalto de Orlando era de natureza muito complicada e não pode ser resumido num abrir e fechar de olhos. Ninguém, na verdade, jamais acusou-a de uma dessas inteligências velozes, que chegam ao final das coisas num minuto. Ela levou a viagem inteira para compreender o significado do seu sobressalto, e assim a seguiremos no seu próprio ritmo. “Senhor”, pensou quando se recuperou de seu sobressalto, espreguiçando-se sob o toldo, “esta é com certeza uma agradável e preguiçosa maneira de viver. Mas”, pensou, dando um pontapé, “estas saias em volta dos calcanhares são uma praga. Contudo, o tecido (brocado florido) é o mais lindo do mundo. Nunca eu tinha visto a minha pele (aqui ela pousou a mão no joelho) parecer tão favorecida como agora. Eu poderia, no entanto, pular do navio e nadar com roupas como estas? Não. Portanto, teria que confiar na proteção de um marinheiro. Tenho alguma objeção a isso? Tenho?”, assim imaginava, encontrando o primeiro nó na meada de seu raciocínio. (WOOLF, 2011 p. 81)

Orlando percebe os “nós” nos pensamentos que com frequência ocorrem em nossos raciocínios, ao notar que a vida de uma mulher “é com certeza uma vida agradável e preguiçosa”, mas o fato de suas roupas a impedirem de pular do navio e nadar por conta própria necessitando ser salva por um marinheiro, lhe tira a autonomia e a liberdade.

Flávio Henrique Firmino⁴⁷ e Patrícia Porchat⁴⁸ ao tratarem da obra *Problemas de Gênero*⁴⁹ de Butler, citam Beauvoir na afirmação “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Segundo os autores, a ideia de tornar-se poderia sugerir uma escolha, mas é tomada como uma ordem que pode ser dada de forma mais ou menos sutil. Em *Um Teto Todo Seu*⁵⁰, Virginia Woolf supõe como seria a vida de uma possível irmã de Shakespeare, “tão maravilhosamente dotada” e “tão audaciosa e imaginativa, tão ansiosa de conhecer o

47 Flávio Henrique Firmino é Mestre pelo programa de Pós- graduação em Educação Escolar na Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara – SP – Brasil.

48 Patrícia Porchat é professora do Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara – SP - Brasil.

49 O artigo aqui referido é intitulado *Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: Apontamentos a partir de “Problemas de Gênero”*.

50 *Um Teto Todo Seu* de Virginia Woolf é resultado de uma palestra realizada pela autora em 1928 com o título “As mulheres e a ficção”. A partir do conteúdo apresentado, entendemos que uma mulher não poderá ser escritora e dedicar o tempo necessário ao aprofundamento em seu trabalho, se não tiver um quarto próprio e independência financeira de forma que a questão de classe apresenta-se claramente vinculada ao feminismo na visão da autora.

mundo” (WOOLF, 1990, p.59) quanto ele, mas criada para corresponder ao que seria ser mulher. Enquanto o irmão saia pelo mundo adquirindo a experiência que o tornou quem foi, ela permaneceria em casa e não seria mandada para a escola. Na eventualidade de ela se interessar por algum livro do irmão, os pais reagiriam mandando ela a remendar meias, com firmeza mas com bondade, “pois eram pessoas abastadas que conheciam a realidade da vida para uma mulher e agiam assim pois amavam a filha” (WOOLF, 1990, p.60). Cedo, ela deveria ficar noiva de um negociante e se reclamasse do casamento, primeiro seria surrada pelo pai que posteriormente imploraria que ela não o envergonhasse, não o magoasse. Uma série de ocorrências derivadas da diferença da existência entre um homem e uma mulher, iriam impedindo que ela tivesse uma realização próxima à que teve o irmão. A história conclui da seguinte forma:

(...) quem pode medir o fogo e a violência do coração do poeta quando capturado e enredado num corpo de mulher? — matou-se numa noite de inverno, e está enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus em frente ao Elephant and Castle. (WOOLF, 1990 p. 61)

Entendo que esse condicionamento reiterado dentro das famílias, muitas vezes realizado com amor, mantém as estruturas de dominação. Apesar de o livro ter sido escrito no ano 1928, e muitas conquistas já terem sido alcançadas, muito desta estrutura de opressão se mantém na atualidade.

O regime de poder se fortalece nos sendo apresentado como um fato natural, divulgado em novelas, filmes e publicidades, apresentando a heterossexualidade e o paternalismo como única forma viável de existência. Por me interessar por esses assuntos e pelas reflexões que os envolvem, sinto-me atraída por questões que promovem o questionamento dos padrões preestabelecidos de gênero, como as performances de *drag queens* e *drag kings*. No vídeo *Persona* com um lápis de olho e um batom, desenho em minha face modificando minha aparência e expressão (FIGURA 60; p.110). Procuo fluir entre uma face reconhecível ora como feminina e ora como masculina, me interessando pelas transições e também por momentos onde apenas misturo os produtos utilizados. Também existe uma relação com os recorrentes “tutoriais de maquiagem” publicados aos montes nas redes sociais, porém nesta situação que proponho, a maquiagem realizada surge de trás para frente, como um tutorial de desfazer (FIGURA 61; p. 112). Para isso, na edição feita no vídeo, além de alterar algumas velocidades, foi realizada uma reversão,

dando um estranhamento ao modo como meu rosto vai sendo alterado pela maquiagem ou mesmo a forma como ocorre a movimentação de meus cabelos. Também realizo uma manipulação com as mãos em meu rosto de forma a produzir uma descaracterização frequente. A trilha sonora, atonal e eletroacústica, apresenta uma mistura fragmentada de vozes femininas e masculinas de cantores líricos onde ora um prevalece em relação ao outro e ora se misturam.

Figuras 60: Nina Eick, *Persona*, Videoperformance, 2022. *Stills* do Vídeo



Fonte: Arquivo da artista.

A afirmação contida na canção de RuPaul⁵¹ “*We’re all born naked, and the rest is drag*” resume este pensamento e ainda sobre o assunto Butler argumenta:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. (BUTLER, 2003, p. 59).

Ao revelar o caráter de performatividade em seus atos, a *drag queen* demonstra que a mulher dita original tem a sua identidade produzida pela repetição desses mesmos gestos, e atua de uma forma vista pela cultura como feminina ou masculina. A *drag queen* assim como a “mulher natural” precisou se tornar mulher em um processo que não é natural e sim cultural, decorrente de um esforço constante.

Ao imitar o gênero, o drag revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. Aliás, parte do prazer, da vertigem da *performance*, está no reconhecimento da contingência radical da relação entre sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias (BUTLER, 2003, p. 196).

O questionamento do entendimento de gênero implica o questionamento do poder. De acordo com Porchat e Firmino, um corpo que vai além das fronteiras que tentam lhe impor limite, acaba implodindo esse mesmo sistema que tenta capturá-lo. Os autores ainda afirmam que como a noção de identidade resulta do discurso, o sujeito não é anterior ao que manifesta mas um efeito do que é expresso e a possibilidade de se deslocar da identidade “mulher” para um lugar sem uma definição precisa, aponta para o fato de que nos constituímos na medida em que agimos, o que pode não liberar dos mecanismos de poder, mas pode promover uma maior liberdade e potencial de resistência.

Os corpos presentes em minhas pinturas são de mulheres, porém, me interessa que esses corpos apresentem certa neutralidade que me remete a ideia de carne (que, às vezes, se encontra mais avermelhada, mais viva, e às vezes mais apodrecida e morta), retirada

51 Ru Paul Charles é *Drag Queen*, ator, cantor, produtor e apresentador do reality show *RuPaul’s Drag Race* desde 2009.

de textos do dramaturgo francês Antonin Artaud⁵², que, segundo a filósofa Evelyne Grossman⁵³, situa o princípio do pensamento em um lugar anterior à formação da identidade conforme tratarei mais detidamente no próximo texto.

Figuras 61: Nina Eick, *Persona*, Videoperformance, 2022. *Still* do Vídeo



52 Antonin Artaud, (1896 -1948) foi um poeta, ator, escritor e dramaturgo Francês.

53 Evelyne Grossman é professora de Literatura, Filosofia e Psicanálise da Université Paris VII e Ex-diretora de Programa no Collège International de Philosophie.



Fonte: Arquivo da artista.

Elenora Fabião, tenta definir o corpo considerando que, na performance, ele é temática e meio. Em meu trabalho, a percepção e abordagem do corpo estão relacionadas ao movimento, o que faz buscar as reflexões sobre a mobilidade desenvolvidas por Fabião. Ao citar o filósofo holandês Espinosa, argumenta que um corpo tem a capacidade de ser afetado e de afetar, sendo via e meio para isso. Assim, um corpo é definido por esse trânsito de afetos, não sendo separável das relações com o mundo e não estando nunca definitivamente formado. Para mim, o corpo em movimento, em busca do estado de presença, é um corpo entregue aos processos de transformação constantes da existência.

4.6 Sangrar

*Me responda, mestre Egeu,
o senhor alguma vez já sentiu
a clara impressão de que alguém lhe abriu
a carne e puxou os nervos pra fora
de uma tal maneira que, muito embora
a cabeça ainda fique atrás do rosto,
quem pensa por você é o nervo exposto?*
(BUARQUE, PONTES, 2007, P. 136,137)

A quebra se vincula à dor, o rompimento da carne expõe as vísceras, os músculos e o sangue. Para mim essa exposição da parte interna do corpo relaciona-se à expressão

dos sentimentos, sentir a dor sem atenuantes entrando em contato com estados mais reais e profundos de existência.

A citação com a qual inicio este texto é um fragmento da peça teatral *Gota D'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, a qual apresenta uma releitura da tragédia grega Medéia, de Eurípedes. No momento em que *Joana* diz esta fala em um diálogo com *Mestre Egeu*, materializa a sensação de expressão dos sentimentos que me interessa tratar, a ideia de um corpo invertido, percepção está que relaciona-se para mim à definição de *corpo sem órgãos* de Antonin Artaud, termo retirado da transmissão radiofônica de Artaud de 1947 intitulada *Para acabar com o julgamento de Deus*⁵⁴.

Em *Mil Platôs volume 3 - Capitalismo e Esquizofrenia*, Deleuze e Guattari desenvolvem o conceito trazendo a pergunta como título do texto *Como criar para si um corpo sem órgãos*. A imagem do corpo sem órgãos se articula com o tipo de imagem que me inspira e aparece em minha poética. Me interessa a exposição da parte interna do corpo que em meu trabalho surge principalmente em imagens que contém sangue que vaza, escorre, pinga ou é vomitado. Relaciono isto que com a definição de corpo sem órgãos dos autores que não trata da inexistência de órgãos mas da possibilidade de existência desses órgãos sem serem dominados pelo organismo que condiciona os mesmos afastando o corpo do devir do desejo. Um corpo invertido para mim é um corpo desnudo, exposto sem máscaras, um corpo que está em contato com sua dor e seus desejos.

Elenora Fabião percebe no *primeiro manifesto do teatro da crueldade* de 1932 de Artaud uma elaboração de uma teoria da performance. Segundo a autora, Crueldade para Artaud relaciona-se com a vida e refere-se a lucidez e sentimento (FABIÃO, 2009). A autora argumenta que a performance também é cruel pois “ativa fluxos para-doxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da doxa” (FABIÃO, 2009, p.240), que escapam ao senso comum e também à consciência crítica relacionada à consciência corporal. Ao lembrar a proposição de Artaud referente à necessidade de erradicar “o julgamento de deus” (FABIÃO, 2009, p.240) para que o corpo possa nascer, a autora argumenta que assim como o teatro de Artaud, a performance é cruel ao se opor à cultura ocidental dominante, minando seus fundamentos que domesticam e diminuem os corpos. A filósofa Evelyne Grossman, ao tratar de corpos hipersensíveis, expressa que na noção de crueldade de Artaud existe a busca de forças que possam alcançar “o corpo sensorial

54 É possível escutar com a voz de Artaud a conclusão da peça radiofônica *Pour en finir avec le jugement de Dieu* neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=qJDgWywHLtw&t=4s>

do espectador” (GROSSMAN, 2016, p.17). Segundo a autora, crueldade relaciona-se ao “afeto como lógica de forças, intensidade de vida em Deleuze” sendo a “força da sensação” (GROSSMAN, 2016, p.17) aquilo que ultrapassa o sentimento. Segundo a autora, Artaud vê no que chama de carne, a existência de um certo pensamento que seria anterior ao pensamento, este primeiro deveria ser agarrado e se trata de um pensamento “pré-identitário” (GROSSMAN, 2016, p.10) que surge nessa carne que pulsa aquém do corpo anatômico. A carne, de acordo com Grossman é um “pré-corpo” (GROSSMAN, 2016, p.11) nem feminino nem masculino, mas também é os dois ao mesmo tempo e é neste lugar que o pensamento é concebido. A autora tece uma relação entre a carne existente em Artaud e a conceituada posteriormente por Merleau Ponty, carne que é conceito central em *O Visível e o Invisível*, no qual comenta haverem inúmeras afirmações que parecem ecos do pensamento de Artaud. A carne sobre a qual trata Merleau Ponty aborda a “reversibilidade entre dentro e fora, da dobra entre o corpo e o mundo” (GROSSMAN, 2016, p.11), lugar onde nasce o pensamento.

Segundo Deleuze e Guattari, neste conceito, os órgãos se distribuem pelo corpo independentemente da forma do organismo sendo o corpo sem órgãos o próprio desejo:

As formas tornam-se contingentes, os órgãos não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiares e gradientes. "Um" ventre, "um" olho, "uma" boca: Ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva. O artigo indefinido é o condutor do desejo. (DELEUZE, GUATTARI, 1996 p.26)

Para Deleuze e Guattari, encontrar nosso corpo sem órgãos “, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria” (DELEUZE, GUATTARI 2016, p.10), sendo o corpo sem órgãos o que fica quando o resto é retirado, entendendo por resto, o conjunto de significâncias e subjetivações. De acordo com a forma que um corpo sem órgãos é feito, “ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades” (DELEUZE, GUATTARI 2016, p.12), pois somente essas circulam.

Clarice, em momento posterior a percepção da perda de sua terceira perna em *A paixão segundo GH*, aborda o fato de ter perdido sua formação humana:

Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida. Sei que precisarei tomar cuidado para não usar superficialmente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de uma verdade

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E - e se a realidade é mesmo que nada existiu?! Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo - que sei do resto? O resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa - a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes - então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. (LISPECTOR, 2009, p.6,7).

O fragmento do texto de Clarice para mim remete às considerações de Deleuze e Guattari quanto ao risco, na criação para si de um corpo sem órgãos, algo que deve ser feito com prudência, e que jamais se chega completamente pois o corpo sem órgãos é um limite:

O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeito – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pedaço de nova terra. (DELEUZ, GUATTARI, 1996, p.22)

Ao relacionar esse texto ao de Clarice, exponho meu interesse por experimentar formas de criar para mim um corpo sem órgãos e me desfazer de terceiras pernas. Ao procurar meios de fazê-lo (entendo que isso é muito presente em meu trabalho), estudo possibilidades de experimentações e exercícios que possam conduzir a este fim. Elenora Fabião utiliza a palavra “programa” para se referir às ações performativas que envolvem planejamento metódico e conceitual e que se aproximam do improvisado apenas por não serem ensaiadas previamente (FABIÃO, 2009, p.237). Nestas ações, o performer cria ações para serem executados por ele mesmo ou por outros dentro de um programa. A autora afirma que esses programas elaborados des-programam o meio ao ocorrerem (FABIÃO, 2009, p.237). A autora retira a palavra-conceito programa, do texto de Deleuze

e Guattari *Como criar para si um corpo sem órgãos*. Fabião argumenta que no texto, os autores entendem programa como ativador da experiência e sem exercícios preparatórios. No programa é determinado “um antes e um depois” e como sua execução apresenta risco, promoverá também transformações (FABIÃO, 2009, p.237). Identifico a noção de programa nos trabalhos que realizo porque elaboro ações e noções de início e fim com uma intenção anteriormente definida, e realizo as ações dentro da ideia de improviso, muito mobilizada pela perspectiva de transformação que essas ações possam promover.

No vídeo *Meu País interior* realizado por mim entre 2013 (momento em que as imagens foram captadas) e 2022 (alterando a edição), manipulo o sangue em meu corpo de forma que aparento estar com as mãos em contato com a parte interna do mesmo (FIGURA 62). Ao final desta primeira parte sigo com as cenas de mergulho que descrevi anteriormente.

Figuras 62: Nina Eick, *Meu país interior*, Videoperformance, 2013-2022, 3’ 03’’. *Still* do vídeo



Fonte: Arquivo da artista.

O vídeo *Fim*, realizado em 2021 (FIGURA 63; p. 118), surgiu de uma relação que estabeleci com a música *The End of The World* (1962) de Skeeter Davis. O eu lírico da canção fala em primeira pessoa fazendo perguntas como “Por que o sol continua

brilhando?”, e por que as coisas do mundo continuam ocorrendo se “você não me ama mais”? Construí então, uma situação onde uma mulher, em sua casa, coloca no celular uma música com estilo semelhante à mencionada e começa a dançar de certa forma contida. No vídeo em preto e branco, logo no início é possível observar pela janela um furacão que se aproxima constantemente. Por não encaixar-se completamente na cena, o furacão pode representar tanto um fim do mundo material, como uma espécie de furacão emocional que se aproxima. Em determinado momento da cena, inesperadamente a mulher cuspe sangue, surpreende-se, e após a reação de surpresa volta a dançar como se nada tivesse acontecido, com o vestido manchado de sangue até o encerramento do vídeo. Assim como nos outros vídeos me interessava este momento onde as coisas repentinamente acontecem, a chegada do vento, o sangue que começa a transbordar ou o furacão emocional que se aproxima.

Figuras 63: Nina Eick, *Fim*, Videoperformance, 2021, 3', 12''. *Still* do vídeo



Fonte: <https://youtu.be/JOL0ychaPQk>

Em meu curta-metragem *Alice*, também existe um momento de presença de sangue (FIGURA 64; p.119). Em uma sequência de cenas, Alice se apresenta dividida, o que se percebe através da superposição de duas imagens dela com certa transparência.

Em alguns momentos, as duas “Alices” se percebem e tentam se encontrar. Enquanto as duas se observam, uma sentada em frente a outra sobre um balcão na cozinha, uma delas começa a ser rondada por um mosquito que, quando pousa em seu pescoço, é morto por ela. Vemos então a mão de Alice com restos de sangue do mosquito morto e em seguida a câmera foca nos rastros do mosquito morto deixado em seu pescoço. As marcas do sangue no pescoço neste momento remetem às clássicas mordidas dos vampiros. A relação com o vampiro para mim, tanto remete à ideia de transformação da personagem, que vai aos poucos tornando-se incapaz de digerir as coisas que antes digeriria, quanto ao fato de Alice ser sugada neste ambiente onde se encontra, nesta casa onde possivelmente teve que fazer um grande esforço para tornar-se algo que esperavam que ela fosse.

Figuras 64: Nina Eick, *Alice*, Curta-metragem, 2020, 6’ 01’’. *Still* do Vídeo





Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2BefpAkdf34>

Tanto Alice quanto a personagem do vídeo *3 pernas*, apresentam-se presas em uma casa e acabam saindo para a rua. Em um teto todo seu, Virginia Woolf relata uma situação em que foi impedida de entrar em uma biblioteca em uma universidade. Ao refletir sobre o caso, manifesta que pior do que o impedimento de entrar em algum lugar, seria o impedimento de sair⁵⁵.

⁵⁵ O fragmento a que me refiro é o seguinte: Fiquei pensando por que foi que a sra. Seton não teve dinheiro algum para nos deixar; e que efeito exerce a pobreza na mente; e que efeito exerce a riqueza na mente; e pensei nos curiosos cavalheiros de idade com tufo de pele nos ombros que vira essa manhã; e lembrei-me de como, se alguém assobiasse, um deles corria; e pensei no órgão ressoando na capela e nas portas fechadas da biblioteca; e pensei em como é desagradável ser trancada do lado de fora; e pensei em como talvez

Outro vídeo que realizei em 2020 é *Linha solta* (FIGURA 65), uma videoperformance que como em *Alice e Meu País Interior*, foi realizada na casa de minha avó, que em 2013 ainda estava habitada e hoje encontra-se vazia. Enrolei-me com lã vermelha que me foi dada por minha avó. Enrolei minha cabeça e ombros (onde está limitado o enquadramento do vídeo) com um novelo de lã inteiro, buscando remeter a uma inversão corporal, um corpo do avesso, a imagem do nervo exposto à qual me referi anteriormente. Minha ação consistia em me desenrolar, me desvencilhar da linha que me envolvia. Se as linhas são o corpo invertido e me amarram, acredito que se trata de uma manipulação de sentimentos e interação com nós emocionais (também recordo-me da citação de Virginia trazida anteriormente). A ação inicialmente lenta fica, em alguns momentos, tensa pela dificuldade ao se formarem nós entre os fios de lã. Concluo o vídeo assim que consigo me desvincular das linhas, muitas vezes tendo que arrebatá-las com os dentes.

Figuras 65: Nina Eick, *Linha Solta*, Videoperformance, 2020, 2' 41''. *Stills* do vídeo



seja pior ser trancada do lado de dentro; e, pensando na segurança e na prosperidade de um sexo e na pobreza e na insegurança do outro, e no efeito da tradição e na falta de tradição sobre a mente de um escritor, pensei finalmente que era hora de recolher a carcaça amarfanhada do dia, com as discussões e as impressões e a raiva e o riso, e atirá-la num canto. (WOOLF, 1990 p.29)



Fonte: <https://youtu.be/B7X9dry1hXg>

Cacos e sangue também se trata de um exercício de entrar em contato com a dor, os cacos sangram, assim como sangra uma ferida aberta, o sangue escorre e pinga, como quando sangra as vezes meu nariz (FIGURA 66).

Figura 66: Nina Eick, *Cacos*, vídeo, 2021, 1' 42''. *Still* do vídeo



Fonte: <https://youtu.be/qcJNSDVGjM8>

Muitos trabalhos que faço surgem de momentos de dor e me fazem sentir bem, transformo a dor em imagem me conectando com ela e sentindo-a plenamente.

4.7. Catarse

Kátharsis é uma palavra grega que significa purificar, limpar, purgar. Como purificação ou purgação, o filósofo Álvaro Queiroz⁵⁶ relata que na antiga medicina essa catarse poderia ser feita por vômito, urina, suor, evacuação de fezes, e até mesmo através de sangria. O purgante, (que purga, limpa, purifica) é um medicamento para limpar o organismo. Queiroz também apresenta o fato de Freud ter relacionado a ideia de catarse à prática da hipnose, onde ao recordar uma situação traumática, o sujeito recuperaria o controle de suas emoções. Aristóteles apresenta sua definição de catarse relacionada à tragédia em sua obra *Poética*. Uma nova abordagem trazida por Aristóteles difere da abordagem de Platão, que censurava a arte por tratar-se de mimese, imitação das coisas fenomênicas. Para Aristóteles a mimese artística não reproduz apenas a aparência das coisas, porém recria a realidade. Aristóteles percebia a tragédia como uma espécie de medicina da alma, pois após a excitação causada no espectador que a assistia, suas almas seriam restauradas. Ao sentir as paixões apresentadas no teatro o espectador podia senti-las em seu interior e assim se purificar, libertando-se delas. Para desenvolver a noção de catarse em meu trabalho construí neste texto uma relação com filmes e algumas obras de artistas, que me possibilitam explicar o que significa para mim e como a presença de pássaros em meu trabalho tem sido recorrente para este fim.

No filme *Dor e Glória* de Pedro Almodóvar, o protagonista Salvador, diretor de cinema conceituado por filmes que produziu no passado, não tem conseguido produzir e se mostra afundado pelas dores e diversos problemas de saúde que apresenta, aliviando-se com a utilização de drogas. Em paralelo ao momento presente do personagem vamos assistindo a cenas da sua infância, focadas principalmente na relação com sua mãe (FIGURA 67; p. 125). Percebemos então que as cenas da infância que apareciam logo nos primeiros momentos do filme, são um filme que Salvador está realizando, inspirado

56 Álvaro Queiroz é Filósofo, teólogo e historiador. Professor do curso de Psicologia do Centro Universitário CESMAC, onde leciona Bases Filosóficas e Epistemológicas da Psicologia. Membro efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, onde ocupa a cadeira nº 53 e exerce na atual diretoria o cargo de 2º Secretário. Professor efetivo de História dos quadros do Instituto Federal de Alagoas (IFAL). Autor de 11 (onze) livros e inúmeros artigos científicos publicados em diversas revistas acadêmicas.

em sua própria vida. A narrativa me pareceu extremamente eficiente para abordar a forma como o cineasta resolve suas questões pessoais, através da produção artística. Ao tratar do filme tendo como ponto de vista a possibilidade de catarse, o pesquisador Rafael Alessandro Viana⁵⁷ argumenta que na criação, Salvador realiza uma reconciliação com suas dores do passado deixando de lado os alívios momentâneos, passando por um processo de elaboração dos seus sentimentos e cura. Assistir ao filme me deu essa sensação de elaboração de meus sentimentos ao clarear a relação que eu tinha com minha própria produção artística. Salvador atinge sua catarse com o gesto poético. O processo curativo da catarse nem sempre é algo prazeroso e envolve incômodos e sacrifícios.

Figura 67: “Salvador cuando era niño”, Cena do filme *Dor e Glória* de Pedro Almodóvar



Fonte: <https://50anosdefilmes.com.br/2020/dor-e-gloria-dolor-y-gloria/>

No vídeo *Devastação*⁵⁸ da artista Claudia Paim⁵⁹, a câmera registra a parte posterior de sua cabeça. Claudia vai passando as mãos nos cabelos curtos, que caem, se desgrudam da cabeça com facilidade (FIGURA 68; p.126). A queda dos cabelos é resultante do tratamento de quimioterapia pelo qual passava a artista. Assistir ao vídeo me causou primeiramente uma sensação de devastação, tristeza e melancolia, ao

57 Rafael Alessandro Viana é Mestrando em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) na Universidade Estadual do Paraná (Unespar).

58 É possível assistir ao vídeo *Devastação* de Claudia Paim no seguinte link: <https://vimeo.com/181434198>

59 Claudia Paim (1961-2018) foi uma artista visual, pesquisadora e professora. Sua produção incluía vídeos, instalações, performances, desenhos, arte sonora, objetos e poesia. Website: www.claudiapaim.site

materializar a presença da morte que se aproximava da artista. Porém, ao elaborar posteriormente meus sentimentos, a sensação inicial foi dando lugar a uma sensação de alívio e identificação com a artista, me sentindo acolhida e fortificada pela possibilidade de criar, de materializar tudo que sinto em minha produção artística podendo então, a partir do contato com os outros, também produzir identificação reflexão e elaboração.

Figura 68: Cláudia Paim, *Devastação*, 05'34'', 2016. *Still* do vídeo



Fonte: www.claudiapaim.site

A performance *Ínfimo* (FIGURA 69, p.127) de Cláudia Paim realizada em 2016 envolve também a relação do corpo com a quebra de objetos de vidro ou louça. No site da artista estão disponíveis dois registros em vídeo da performance ocorrida em diferentes momentos, que acompanham o seguinte questionamento: “O corpo que apresenta limitações e torna difícil até mesmo o gesto mais comum. Que potência tem este corpo? Como ele ainda pode falar?”. (PAIM, 2016). Na performance, a artista está de pé ao lado de diversos objetos de vidro como recipientes que contêm água, xícaras e outros recipientes que parecem de remédios, localizados sobre um cubo. Ela inicia a ação registrada em vídeo pegando uma xícara com a mão esquerda e enchendo de água. A artista demonstra dificuldade de segurar a xícara com a mão e ainda mais de levá-la à boca para beber, acabando por derramar a água em seu corpo e deixando a xícara cair e quebrar quando se choca com o chão. Ao longo da ação, ela vai repetindo o gesto de levar água à boca com a mão esquerda, que mostra-se muito fraca e a qual ela não domina, o

que a leva a fazer um esforço com o corpo todo para beber a água. Acaba deixando que os objetos se espatifem no chão e se choquem entre eles. Ao final, a artista retira os sapatos e desloca-se cuidadosamente em direção ao público saindo do espaço onde foi realizada a ação. Em minha percepção, fica evidente o estado de presença da artista em contato com o seu corpo, que está fragilizado e sofrendo limitações devido ao tratamento de câncer pelo qual ela estava passando. A relação do corpo com a água e a quebra de objetos, fazem parte do meu repertório poético. Ao assistir o vídeo, a coragem e verdade percebida na ação da artista nos estimula a vivenciar com presença nossas próprias emoções.

Figura 69: Cláudia Paim, *Ínfimo*, performance, 20', FURG, Rio Grande, 2016



Fonte: Fotografia de Branca Lamas disponível no site:

<https://www.claudiapaim.site/infimo>

Na pintura *Fala*, abordei a dificuldade de falar (FIGURA 70; p.129). Uma mulher segura com raiva um urubu, que puxa com o bico a língua dela para fora de sua boca. A figura está em conflito com o pássaro do qual tenta se desvencilhar. A narradora de *Água Viva* tem a necessidade profunda de falar e compreende que a fala salva, sensação que eu também tenho, quando falar corresponde ao sentir. Não apenas esta pintura, mas a maioria dos meus trabalhos traz a ideia de catarse, como por exemplo, na ação de quebrar os objetos de louça.

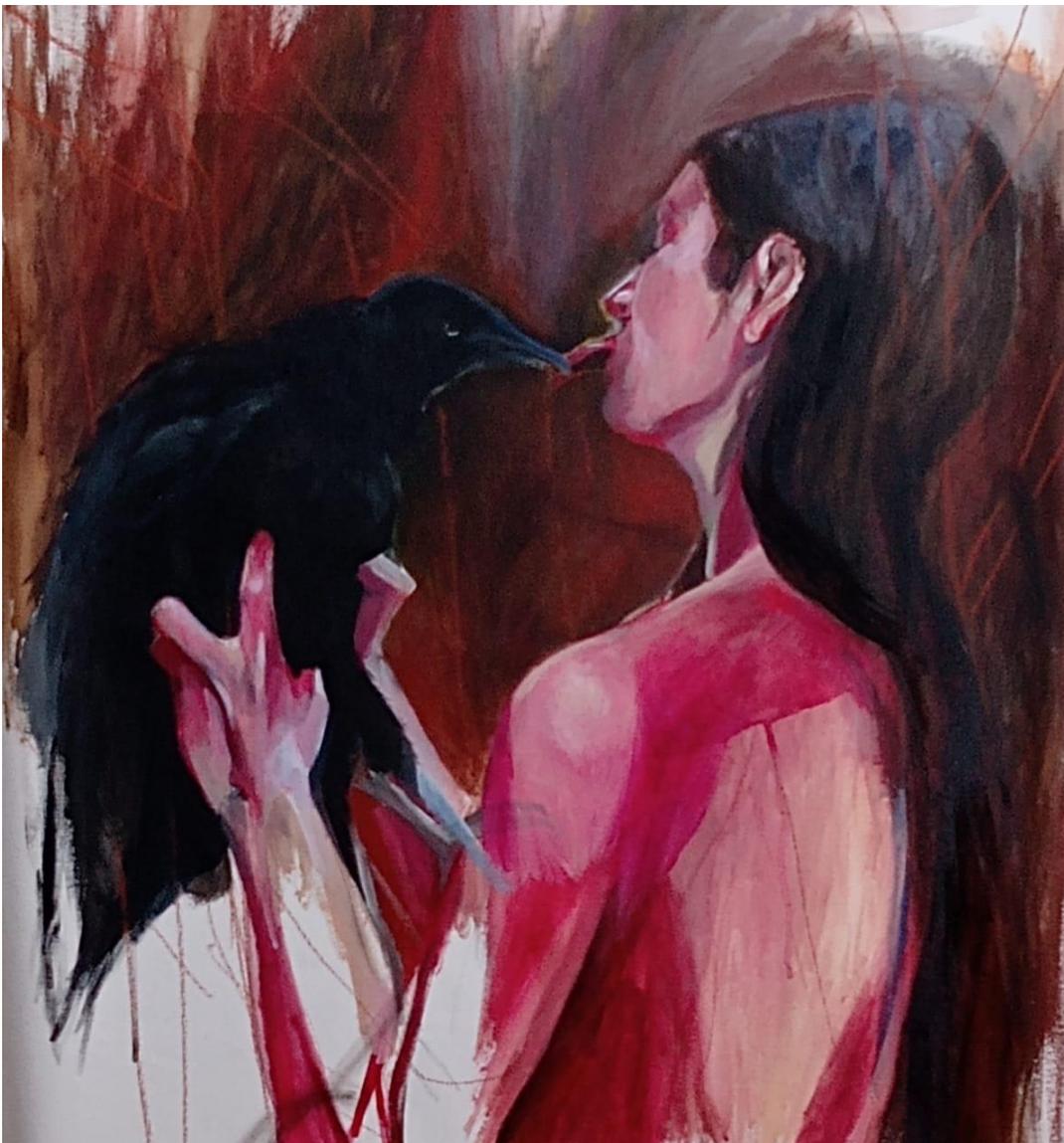
A presença de pássaros existe também em outra pintura que realizei intitulada: *É interessante cortar as asas para que o animal não consiga voar, evitando assim fugas e*

acidentes como quedas de locais altos, não ir parar em cima de um fogão quente, dentro do chuveiro, se afogar em uma banheira ou no vaso sanitário (FIGURA 71; p.130). Minha avó tinha criação de periquitos em casa, eram diversos, espalhados por gaiolas de diferentes tamanhos. Em passagens com ela por lojas para comprar materiais para as gaiolas, casinhas ou mesmo ração, haviam pássaros soltos que não podiam voar por terem suas asas cortadas, algo que sempre foi tratado com naturalidade. Pesquisei então no Google, não lembro exatamente com quais palavras este tema e esta frase que compõe o título da minha pintura foi o primeiro texto que surgiu e pareceu tratar exatamente do que significava a pintura para mim. A ação de cortar as asas do animal é vista dentro do texto, como algo natural e necessário para “proteger” o animal, ao cortar as asas, fugas são evitadas e também acidentes. Esta percepção me conduziu novamente ao texto de Virginia Woolf que mencionei anteriormente, quando a autora descreve a vida de uma suposta irmã de Shakespeare. Na pintura, apresento um corpo deitado no chão de costas que tenta se mover, mas aparentemente não consegue. Entendo que as asas cortadas são as do corpo. Alguns pássaros estão sobre este corpo enquanto outros dirigem-se para cima voando, parece o início de um voo o qual entendo exigir um esforço maior de impulso, o que talvez se intensifique com a atmosfera ao redor que parece densa, pesada. Me interessava tratar concomitantemente da percepção de prisão, peso e leveza. Os pássaros representam a possibilidade do voo, a liberdade de atingir maiores distâncias, de ir para mais longe. O urubu para mim, apesar de trazer esta percepção da possibilidade do voo em si, também é um animal que apresenta diferente significação: Ronda a presa mais fácil com a intenção de devorá-la.

Esta temática também me conduz à recordação do filme argentino *De eso no se habla* de 1993 dirigido por María Luisa Bemberg (FIGURA 72; p. 130). No filme Leonor é mãe de Charlotte, uma menina com nanismo. A mãe, ao perceber a condição da filha, decide que deste assunto não irá se falar e procura controlar a tudo e a todos na pequena cidade onde vivem, mantendo esse controle até depois que a menina se casa, em concordância com seu genro. Um dia, um circo chega na cidade e a mãe pede desesperada que o genro não deixe que Charlotte vá ao circo. A menina não vai, porém, visivelmente triste, no meio da noite segue só até o circo e acaba indo embora com ele. Ao fazer isso, Charlotte abre mão de toda a vida controlada e convencional da pequena cidade que até então restringia sua visão de mundo. O filme apresenta personagens muito humanos com sentimentos contraditórios e intenções complexas, de modo que me identifiquei com vários, em vários momentos. Em certo momento me pareceu que estava tudo certo com

o fato de “não se falar do assunto”, parecia tudo resolvido com o casamento de Charlotte e o carinho real que havia entre ela e o marido, porém a cena final promove uma sensação de catarse e libertação inesperada. O caminho que Charlotte escolhe seguir é um caminho de liberdade e autonomia, aberto e incerto, o que mais uma vez me remete à perda da terceira perna descrita por Clarice Lispector, um lugar que não se conhece, inseguro mas que é um território de liberdade, o qual exige coragem. A relação que fiz com o filme deve-se ao fato de que a mãe de Charlotte, numa tentativa de protegê-la, cortava-lhe as asas.

Figura 70: Nina Eick, *Fala*, Técnica mista sobre tela 2022, 65x 60 cm



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 71: Nina Eick, *É interessante cortar as asas para que o animal não consiga voar, evitando assim fugas e acidentes como quedas de locais altos, não ir parar em cima de um fogão quente, dentro do chuveiro, se afogar em uma banheira ou no vaso sanitário*, Tinta acrílica sobre tela, 2022, 149 x 119 cm



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 72: Charlotte, em cena do filme *De Eso no se habla*



Fonte: <https://www.elmundo.es/america/2011/06/02/argentina/1307032621.html>

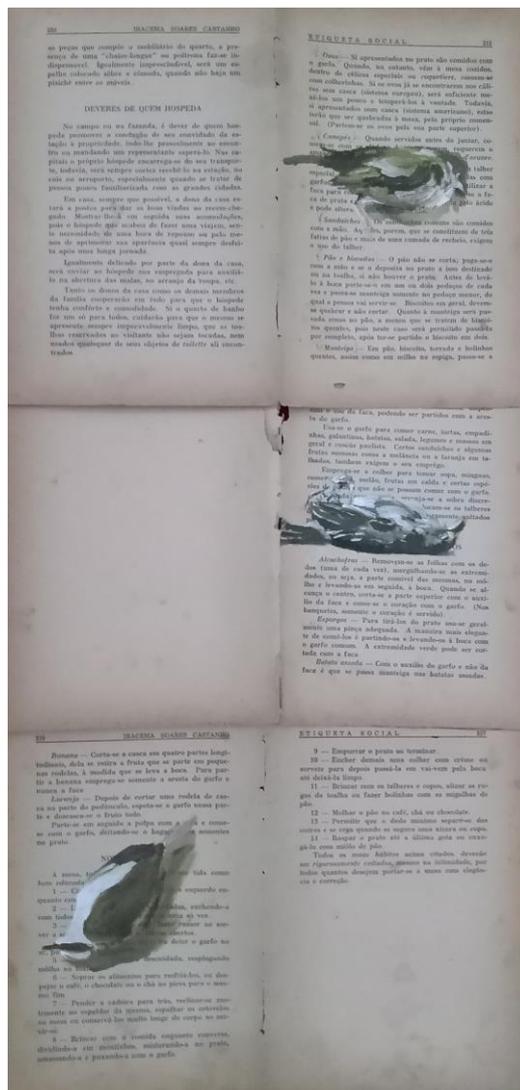
Em meu trabalho *Etiqueta Social II*, segui pintando sobre as páginas do livro de etiqueta social, porém nesta série pintei passarinhos mortos, e o trabalho apresenta uma composição com essas páginas pintadas (FIGURA 73, p. 133). Os pássaros mortos apresentam a fragilidade de seus pequenos corpos e a impossibilidade de voar. Em 2010 realizei um trabalho que apresentava um passarinho de cera morto sobre um prato (FIGURA 74; p. 133). Este trabalho estava relacionado a uma história ficcional que criei: Uma menina, em um momento de solidão, ao encontrar um passarinho morto no chão da rua, o levou para casa sem que ninguém visse e o colocou sobre um prato. Não tinha intenção de comê-lo, já que a menina, muito magrinha, quase não tinha fome. Porém, ao observar o passarinho morto sobre o prato, pensou sobre a possibilidade de cortá-lo com os talheres, abrir e observar o corpo do pássaro, vendo como ele era por dentro. Quando pensou em fazer isso, teve logo a percepção de fazer algo errado, como um pecado, porém, sentiu que ao ver como o animal era por dentro e encarar a morte ali em sua frente, poderia entender melhor quem ela era, como ela era por dentro, a fragilidade de sua própria existência. Essa descoberta de si, de quem era e da realidade de sua anatomia e existência era algo que ela, sem entender bem, estava buscando.

Assim, essa associação do passarinho com o ser humano e com emoções humanas, já estava sendo tratada por mim. Em meu projeto de graduação, ao tratar deste trabalho, fiz uma relação com a pintura de René Magritte *Garota comendo pássaro (O prazer)*, de 1927, onde uma menina come um passarinho sujando-se de sangue, com outros pássaros de diferentes espécies pousados na árvore atrás dela (FIGURA 75; p. 133).

Cisne Negro é um filme de 2010, dirigido por Darren Aronofsky, onde Natalie Portman interpreta Nina Sayers (FIGURA 76; p. 134). No enredo, Nina consegue o papel de protagonista no balé que será apresentado pela companhia da qual faz parte. Como protagonista, Nina terá que interpretar o cisne branco e o negro. O branco ela consegue fazer naturalmente, a delicadeza, candura e perfeição dos movimentos é algo que se relaciona com sua personalidade. Porém representar o cisne negro parece algo impossível para ela, que não consegue atingir o descontrolado junto com a força e poder que existe nele. No filme, de terror psicológico, Nina vai agressivamente se transformando no cisne e essa transformação ocorre fisicamente, simbolizando seus sentimentos e transformações internas. Em uma cena, onde Nina é apresentada ao público, ela vai ao banheiro e ao lavar as mãos puxa a pele do dedo. Em outra cena, quando retira a sapatilha, seus dedos dos pés se apresentam colados e ela tenta separá-los. Em cena que apresenta um dia próximo

à apresentação, suas pernas se transformam em pernas de cisne e ela cai, batendo a cabeça na cama. Penas vão surgindo em seu corpo, seus olhos se tornam avermelhados e as asas surgem enquanto dança no palco, representando a materialização de sua transformação completa. Ao final do filme, a morte do cisne branco se materializa quando ela descobre que se enganou ao pensar que havia matado uma colega com vidros do espelho, pois na verdade havia atacado a si mesma. Nina então retira do abdômen um caco de vidro e o sangue vai aos poucos tingindo as penas brancas de seu figurino. Na última cena do filme, a vemos jogar-se e cair sobre um colchão, como estava previsto, e o vestido branco cada vez mais vai sendo tingido de sangue. Os pássaros, a queda, o vidro, o sangue e o corpo que se quebra são temáticas que me interessam profundamente, principalmente ao tratarem de purificação e transformação.

Figura 73: Nina Eick, *Etiqueta Social II*, técnica mista, 2022, dimensões variáveis



Fonte: Arquivo da artista.

Figura 74: Nina Eick, Sem título, técnica mista, 2010, dimensões variáveis



Fonte: Arquivo da artista

Figura 75: René Magritte, *Garota comendo pássaro (O prazer)*, 1927



Fonte: <https://artrianon.com/2017/03/11/obras-inquietas-24-garota-comendo-passaro-o-prazer-1927-rene-magritte/>

Figura 76: *Cisne Negro* dirigido por Darren Aronofsky, 2010. Stills do filme.

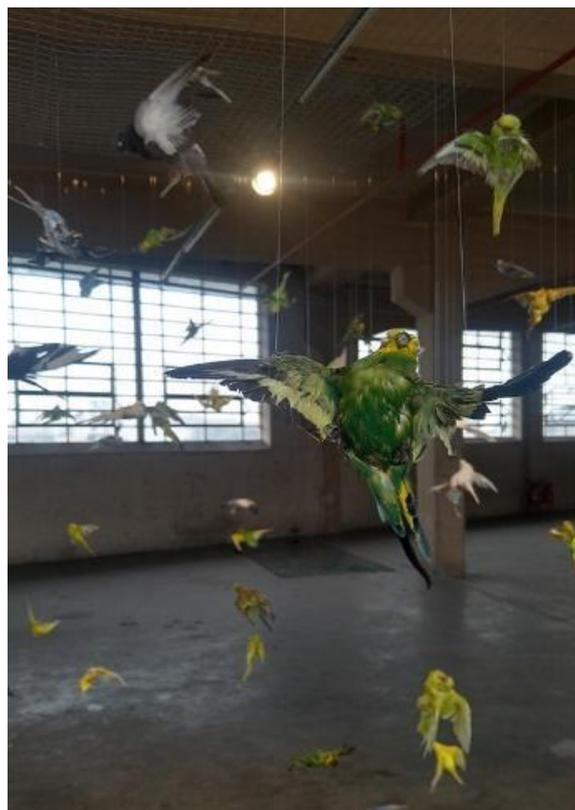


Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Por fim, ao visitar a 13 Bienal do Mercosul, em novembro de 2022, pude ver o trabalho *Diorama* de Vitor Mizael, no Instituto Caldeira em Porto Alegre (FIGURA 77; p. 135). No trabalho, pássaros submetidos ao processo de taxidermia são apresentados com seus pescoços quebrados, pendurados em diferentes níveis. Ao observar o trabalho

de certa distância, percebia-se a ideia de voo e chamava a atenção pelo colorido diversificado de suas penas. Os pescoços quebrados remetem ao momento em que os pássaros teriam morrido, se chocado com janelas de vidro. Quando me aproximei para fotografá-los mais de perto, fui tomada por uma sensação de horror. A presença da morte, seus corpos mortos preservados com as asas em posição de voo e seus pescoços quebrados, foram causando em mim um mal estar crescente de forma que até fotografei, mas em seguida apaguei todas as fotos que havia tirado. No dia seguinte, porém, segui com a obra em minha cabeça e elaborei uma série de reflexões: olhar para os pássaros mortos, pássaros que morreram acidentalmente ao baterem em janelas, era como encarar a morte, a realidade do fim da vida. Percebi assim, que ao lembrar da obra meu medo diminuía, a lembrança me conduzia a uma sensação de força, que creio que só existe vinculada a realidade.

Figura 77: Vitor Mizael, *Diorama*



Fonte: <https://instagram.com/vitormizael?igshid=YmMyMTA2M2Y=>

No primeiro capítulo de *Sociedade Paliativa*, Byung-Chul Han cita o ditado de Ernest Jünger “Dize-me qual é a tua relação com a dor, e te direi quem és!” e expressa que nossa relação com a dor mostra em que sociedade vivemos, afirmando que cada

crítica da sociedade “tem de levar a cabo uma hermenêutica da dor” (HAN, 2021, p.75). Byung-Chul Han argumenta que a “algofobia se prolonga no social”, onde conflitos e controvérsias têm cada vez menos espaço pois podem conduzir a “confrontações dolorosas” (HAN, 2021, p.10). Nesta sociedade a política se encontra em uma zona paliativa onde “o centro”, difuso, atua paliativamente” (HAN, 2021, p.10). Assim, uma “pós democracia” (HAN, 2021, p.10) paliativa se anuncia. Essa política paliativa prefere analgésicos de efeito rápido e curto, não tem coragem para a dor, não é capaz de reformas intensas e apenas o igual prossegue. Compreendo que a perspectiva de sentir a dor e os demais sentimentos que estão no corpo momento a momento, proporciona um aprofundamento em si mesmo que liberta ao promover o estado de presença e é algo essencial em meu trabalho, onde considero importante ser honesta. Também considero que a transformação em nível pessoal é necessária para a transformação do mundo e a compreensão da sociedade é essencial ao entendimento do universo particular e à compreensão do mundo que habitamos e do seu funcionamento, possibilitando a tomada de posições ideológicas que promovem uma aproximação da realidade, contrárias ao entendimento de que seria possível viver em um espaço isolado, desvinculado do entorno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciei esta pesquisa com a intenção de explorar em minha produção a prática de performances. A performance no âmbito das artes visuais, vincula o corpo à obra, como uma noção definidora. Por mais que eu tenha inicialmente afirmado um interesse por não enquadrar meu trabalho em classificações, entendo que a Performance é uma linguagem que me possibilita uma certa organização de minha prática ao mesmo tempo em que me sinto livre para transitar por outros meios. Segundo Regina Melim, a performance define-se como uma categoria que não apresenta limites e mostra-se sempre aberta, formulando diferentes definições sem a obrigatoriedade de atingir um consenso. Deste modo se agrega a consciência da presença do meu corpo, à percepção de um estado que já observava nas outras práticas artísticas que eu realizava, numa perspectiva de criadora que identifico com o entendimento da artista visual que sou. Inicialmente pensava em realizar trabalhos ligados à criação de personagens que tanto me mobilizava no teatro. Porém, já nos primeiros meses, quando realizei os experimentos com o gelo que levaram à ideia de derretimento do corpo, a questão de construção de personagem foi sendo substituída pela investigação do conceito de estado de presença, que assumiu importância fundamental em minha pesquisa. Diferentemente dos vídeos que fiz sobre a ideia de derretimento, em *Alice* e *Fim*, nos quais eu pretendia trabalhar com personagens, fui percebendo que a “protagonista” em cena parecia localizar-se entre mim e o personagem, o que fica bastante evidente em *Alice*. Neste trabalho, que teve por locação a casa de minha avó, me vi mergulhada em um cenário que me trazia muitas emoções. Encontrei a casa vazia, ficando diante das lembranças despertas, por exemplo, pela cozinha que frequentei desde que nasci e que reencontrei desmontada. Lá, eu pude caminhar por cima de balcões, ou espiar pelo buraco onde tinha a máquina de lavar louças, uma passagem, uma fresta, que me lembrou da fechadura por onde Alice observava o País das Maravilhas.

Durante o processo de pesquisa, os caminhos foram se alterando e se abrindo. Além de seguir a performance, com a fotografia e com o vídeo, voltei a pintar, a fazer esculturas e a desenhar. De meu projeto inicial e seus objetivos, a única questão que se manteve foi a centralidade da performance: a centralidade do foco na presença do meu corpo vinculada a cada trabalho que realizo, de forma que não é mais possível separar obra e corpo.

Esta pesquisa mostrou-se igualmente marcada pela relação com minha avó, o que me fez rever minha vida pessoal e trajetória artística e a refletir sobre nossas condições de mulheres na sociedade. Juntamente a esse reencontro eu vivi uma espécie de saga diante da leitura de Clarice Lispector. Minha relação com Clarice começou como um retorno de alguém do passado, que ressurgiu em minha vida levantando poeira e me chamando ao conflito e se encerrou como um caso de amor profundo.

Assim, como muitas vezes ocorre nas práticas de meditação ativa, eu realizo um treinamento em relação ao enfrentamento de conflitos ou ao perceber o corpo e aceitar os sentimentos sem tentar escapar deles. Os três conceitos abordados na dissertação - congelar, derreter e quebrar - são exercícios semelhantes. Procurei então desenvolver mais a fundo esses conceitos e sob quais perspectivas poderiam ser observados em suas manifestações, tanto no âmbito de minha vivência pessoal, quanto para além de mim na relação que se instaurava durante a execução de uma ação e de seu registro. Congelar, derreter e quebrar, em alguns momentos, podem sugerir uma ordem narrativa de ocorrência, mas, em verdade são conceitos que vão e voltam e que se articulam de diferentes formas entre si.

Nos primeiros meses de pesquisa comecei a desenvolver trabalhos elaborando a ideia de congelamento, conceito atrelado ao medo da perda e à tentativa de evitá-la. Compreendi que o corpo tenso também seria o corpo congelado e desta forma, tanto as pinturas quanto os vídeos que eu estava realizando através da perspectiva de tensão pareceram se enquadrar dentro de minhas noções de congelamento.

O seguimento com os experimentos de derretimento do corpo trouxeram o exercício de aquisição do estado de presença como prática e como método que estabeleci. Estar presente em meu corpo é a forma mais eficiente de adquirir energia e coragem para entrar em contato com algo que já existe dentro de mim e se manifesta através desta conexão. Este contato conduz à conscientização da própria força.

A quebra, que envolve a ideia de queda e catarse, e a ruptura que expõe a parte interna do corpo, principalmente através do sangue que vaza, me permitiu construir uma relação com o livro *Sociedade Paliativa* de Byung Chul Han, cuja reflexão aborda a relação que estabelecemos com a dor e a percepção de uma lógica social de fuga da dor, sendo a expressão desta dor muito importante, por ser em si um exercício catártico. Ao sentir e vivenciar a dor como prática artística, sinto que as possibilidades de felicidade real são aprofundadas também para quem tem contato com a obra.

Enquanto escrevo estas considerações finais, vejo ao meu redor emergirem novos trabalhos e antevjo o desdobramento de outros conceitos. Durante os dois anos do mestrado eu procurei ir incorporando nos textos escritos tudo o que de novo ia surgindo e que eu ia absorvendo, não apenas em minha produção, mas em filmes que me marcavam, nos livros que lia, e me parece estranho encerrar a escrita da pesquisa sem tratar do novo que está surgindo agora.

Sob o abrigo dos 3 conceitos, Congelar, Derreter e Quebrar eu pude situar praticamente toda a produção que realizei entre 2021 e 2022. Antevjo na continuação desta pesquisa, em uma etapa futura, a incorporação do conceito “Costurar”, que trata de reconstruir, refazer. Observo que novas relações com artistas e com referências estudadas estão se estabelecendo. Penso, por exemplo, em meu interesse pela obra da artista francesa, Louise de Bourgeois, que ainda não tive a oportunidade de estudar mais profundamente. Costurar surge como conceito relacionado à conexão entre minha produção de esculturas, o estado de presença e a performance através de registros de ações em vídeo.

Concluo este trabalho e as etapas as quais me propus, satisfeita com os caminhos percorridos e com os resultados obtidos, não apenas pela oportunidade de ter realizado um aprofundamento em tantos aspectos da minha produção, mas também por ver que eles me propiciam e estimulam novas ideias que já estão em processo. Elaborei as relações entre a performance e a imagem, considerando a câmera em seu protagonismo de registro, com a consciência da presença desse olho observador posicionado e externo a mim. Desdobrei alguns stills desses vídeos em outras linguagens, podendo entender que havia também performance e presença no ato de pintar, e de transpor situações e me permitir explorá-las nas outras linguagens. Pude investir em distintos suportes: vídeos, pinturas, livros, e irei buscar combinar esses trabalhos em uma exposição, já que o contato com o público certamente representa para mim a culminância dessa caminhada. Na continuidade de minha pesquisa, buscarei dedicar-me à investigação da escultura e sua relação com a presença. Pretendo, também, inserir a escultura em experiências em que ela se relacione ao meu corpo, registrando estes processos em vídeo. Seguindo meu interesse em ações que indicam a transformação dos corpos, nesta nova etapa penso em explorar a utilização de materiais que permitam às esculturas se transformarem ao longo do tempo de sua exposição ao público.

REFERÊNCIAS

- AGRA, Lucio. **O que chamamos de Performance**. Conceição | Concept. Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 75-85, jul./dez. 2012.
- AGRA, Lúcio. **Porque a Performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0)**. In: Vis:Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, v. 10, n. 1, p.11-17, jan. 2011.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. **Caindo na memória**. In: Congresso da associação brasileira de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, 7. 2012, Porto Alegre. Tempos de memórias: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre: Age, 2013. p. 49. 2013.
- ARANDA, A. **La caída en la obra de Bas Jan Ader**. *Inventio*, 6 (12), 109 –114. 2021
- ARISTÓTELES. **Poética**. 2. ed. São Paulo: ArsPoetica, 1993.
- AUSLANDER, Philip. **A Performatividade na Documentação de Performances**. Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa e Luciano Vinhosa. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, pp. 337-352, jan./jun. 2019.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BEAVEN, Kirstie. Performance Art / Painting and Performance. TATE. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/performance-art/painting-and-performance>
Acesso em: 6/01/2021
- BENETTI, Luciane. **Ângulos de uma caminhada lenta: Exercícios de contenção, reiteração e saturação, na obra de Bruce Nauman**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Educação e Artes da Universidade de São Paulo. 2013.
- BLANCO, Daniela Cunha. **Ensaio para o acidental: a loucura e a queda em Rancière, Bas Jan Ader e dom Quixote**. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 41, p. 233-250, jan.-jun. 2021.
- BRANDÃO, Izabel. **Água Viva: A busca libertária do tempo presente**. *Leitura - Linguística e literatura*, n. 31, p. 129-144, jan.-jun. 2003.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BUTLER, Judith. **O parentesco é sempre tido como heterossexual?**. Tradução: Valter Arcanjo da Ponte; Revisão: Plínio Dentzien. *Cadernos Pagu* (21). p.219-260. 2003.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELPEUX, Sophie. **O corpo-câmera: o performer e sua imagem**. Luciano Vinhosa (trad.). In: Revista Visuais, Campinas, n. 6, v. 4, p. 86-100, 2018.

FABIÃO, E. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, 8, p. 235-246. 2008.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Contrim de. (Org.) **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sussekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

FERREIRA, Raquel. **Espaços da Perda e da Destruição: o labirinto como metáfora da casa e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea** (Tese de Doutorado) - programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio grande do Sul. 2015.

FIRMINO, Flávio Henrique; PORCHAT, Patrícia. **Feminismo, identidade e gênero em Judith Butler: apontamentos a partir de “problemas de gênero”**. Doxa: Rev. Bras. Psicol. Educ., Araraquara, v.19, n.1, p. 51-61, 2017.

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, Michel. **Repensar a política**. (Coleção Ditos e Escritos VI). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GROSSMAN, Evelyne. **Corpos Hipersensíveis: Para além da diferença de sexos**. Tradução: Ana Kiefer. Zazie Edições, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, **Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Editora PUC Rio, 2010.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade Paliativa: a dor hoje**. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Editora Globo, 2001.

JIMÉNEZ, Tonatiuh López. **A veces el arte contemporáneo puede volverse pintura y a veces la pintura puede volverse arte contemporáneo: Francis Alÿs. Relato de una negociación**. Nierika. Revista de Estudios de Arte, Año 4, Núm. 8, 2015.

KONRATH, Germana; REYES Paulo Edison Belo. **A ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs**. InSitu, São Paulo, 5 (1), p. 29-48, 2019.

KUSNET, Eugênio. **Ator é método**. Rio de Janeiro, Mincinacem, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

- MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o Invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- NEVES, Alexandre Emerick. **A perda da contemplação serena e a percepção colaborativa num piscar de olhos**. Revista Farol, 11(14), p.17–33, 2015.
- PACHECO, Natalia Schul. **Em Queda: percepção, gesto e movimento em videoperformance**. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. 2021.
- QUEIROZ, A. **Sobre o conceito de catarse na poética de Aristóteles**. Revista Entrelinhas, [S. l.], v. 1, n. 1, 2013.N.P.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. 19. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SCÓZ, Flavia Genovez. **Bas Jan Ader e a poética da queda**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina Centro de Comunicação e Expressão Programa de Pós-Graduação em Literatura. 2018.
- VALERY, P. **La idea fija**. Madri: Visor, 1988.
- VIANA, Rafael Alessandro. **Dor, Catarse e Glória**. FAP Revista Científica de Artes, p. 347- 350, 2021.
- SIMÃO, L. V. **Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado**. Revista Visuais, Campinas, SP, v. 4, n. 6, p. 137–151, 2018.
- WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Júlia Romeo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 1990
- WOOLF, Virginia. **Orlando: Uma biografia**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu; Posfácio de Silvano Santiago. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- ZORDAN, Paola; SEHN, Carina. **Algumas demonstrações para introduzir a arte da performance**. Visualidades, Goiânia v.14 n.2 p. 68-89, 2016.

FILMES

- Dor e Glória**. Direção de Pedro Almodóvar. Produção de Agustín Almodóvar, Espanha, 2019, colorido, 113 min.
- Cisne Negro**. Direção: Darren Aronofsky. Fox filme: Estados Unidos, 2010, colorido, 108 min.

De Eso no se Habla. Direção de María Luisa Bemberg. Produção de Oscar Kramer, Argentina, 1993, colorido, 106 min.

SITES

PAIM, Cláudia. Disponível em: <https://www.claudiapaim.site/> Acesso em: 4/01/2023.

ALŸS, Francis. Disponível em: <https://francisalys.com/> Acesso em: 10/01/2023