

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Indira Zuhaira Richter Pohl

**AR/FOGO/TERRA/ÁGUA – UM MERGULHO TEMPORAL EM
VIDEOPERFORMANCE**

Santa Maria, RS
2019

Indira Zuhaira Richter Pohl

**AR/FOGO/TERRA/ÁGUA – UM MERGULHO TEMPORAL EM
VIDEOPERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – PPGART/UFSM como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Andreia Machado Oliveira

Santa Maria, RS
2019

Pohl, Indira Zuhaira Richter
AR/FOGO/TERRA/ÁGUA - UM MERGULHO TEMPORAL EM
VIDEOPERFORMANCE / Indira Zuhaira Richter Pohl.- 2019.
130 p.; 30 cm

Orientadora: Andreia Machado Oliveira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2019

1. Arte Contemporânea 2. Arte e Tecnologia 3.
Videoperformance 4. Cartografia 5. Tempo I. Oliveira,
Andreia Machado II. Título.

Indira Zuhaira Richter Pohl

**AR/FOGO/TERRA/ÁGUA – UM MERGULHO TEMPORAL EM
VIDEOPERFORMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria – PPGART/UFSM como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Aprovada em 22 de Março de 2019:

Andréia Machado Oliveira, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Milena Szafir, Ph.D (UFC)

Rosa Maria Blanca Cedillo, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2019

RESUMO

AR/FOGO/TERRA/ÁGUA – UM MERGULHO TEMPORAL EM VIDEOPERFORMANCE

AUTORA: Indira Zuhaira Richter Pohl
ORIENTADORA: Andreia Machado Oliveira

Esta dissertação apresenta uma pesquisa poética em Artes Visuais, no campo da Arte e Tecnologia. Tem a videoperformance como objeto, e investiga o tempo como temática. Para tal investigação, apresenta os elementos ar, fogo, terra e água como poética, e estes são explorados nas videoperformances. Em sua metodologia, explora o ato de caminhar por lugares desconhecidos como processo de criação artística, bem como o método cartográfico. Inicialmente, trata do processo de criação, no qual foram realizadas imersões em cinco cidades distintas, com captações em vídeo, e os apresenta sem edições. Entre registros escritos e fotográficos, explora a caminhada como processo de criação. Ainda, traz duas videoperformances iniciais, em que busca relacionar o tempo com os elementos água e ar. Posteriormente, faz um levantamento sobre o contexto da videoarte e da videoperformance e seu surgimento no Brasil. Discorre sobre o encontro desta pesquisa com a videoperformance e os quatro elementos, apresentando cinco videoperformances desenvolvidas sem cortes, em que relaciona questões subjetivas sobre o tempo através dos elementos terra e fogo. Tece ligações com artistas da performance e da videoperformance: Richard Long, Marina Abramovic, Tunga, Minoosh Zomorodinia, Noara Quintana e Andressa Cantergiani. Finalmente, apresenta as relações temporais através das edições dessas performances, relacionando essas temporalidades ao conceito de duração de Henri Bergson.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arte e tecnologia. Videoperformance. Cartografia. Tempo.

ABSTRACT

AR/FIRE/LAND/WATER - A TEMPORARY DIVE IN VIDEOPERFORMANCE

AUTHOR: Indira Zuhaira Richter Pohl
ADVISOR: Andreia Machado Oliveira

This dissertation presents a poetic research in Visual Arts in the field of Art and Technology. It has videoperformance as a research object, its theme being time. For this poetic investigation, it presents the elements air, fire, earth and water, explored in the videoperformances. In his methodology, he explores the act of walking through unknown places as a process of artistic creation, as well as the cartographic method. Initially, it deals with the creation process, in which immersions were carried out in five different cities, making captures in video, and presents them in its raw form, without editions. Still, it brings two videoperformances that seeks to relate time with the elements water and air. Subsequently, it makes a survey about the context of video art and videoperformance and its emergence in Brazil. In discussing the meeting of videoperformance and the four elements, he presents five videoperformances developed in sequence-plan, in which he relates subjective questions about time through the elements earth and fire, presenting links with performance artists and videoperformance: Richard Long, Marina Abramovic, Tunga, Minoosh Zomorodinia, Noara Quintana and Andressa Cantergiani. Finally, it proposes temporal relations through the editions of previous performances, relating such temporalities to the concept of duration of Henri Bergson.

Keywords: Contemporary art. Art and technology. Videoperformance. Cartography. Time.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Indira Richter, fotografia, “Reflexo”, 2017. | 21 |
| Figura 2 - Indira Richter, fotografia “Fonte”, 2017. | 22 |
| Figura 3 - Indira Richter, fotografia, “São como raios”, 2017..... | 23 |
| Figura 4 - Indira Richter, fotografia, “Rambla”, 2017. | 25 |
| Figura 5 - Indira Richter, fotografia, “corrosão em cor”, 2017..... | 27 |
| Figura 6 - Indira Richter, fotografia, “Barcos sem vela”, 2017. | 29 |
| Figura 7 - Mar del Plata, Frame de vídeo, Indira Richter, 2017..... | 29 |
| Figura 8 - Mar del Plata, Frame de vídeo, Indira Richter, 2017..... | 30 |
| Figura 9 - Indira Richter, fotografia, “Pôr-do-sol no Prata”, 2017..... | 31 |
| Figura 10 - Indira Richter, fotografia, “Crepúsculo”, 2017. | 32 |
| Figura 11 - Indira Richter, fotografia, “Bisavós”, 2017..... | 35 |
| Figura 12 - Indira Richter, fotografia, “La poesia”, 2017. | 35 |
| Figura 13 - Indira Richter, fotografia, “Noite, pois sim”, 2017. | 37 |
| Figura 14 - Indira Richter, fotografia “Anjo eterno”, 2017. | 38 |
| Figura 15 - Indira Richter, fotografia, “Senhor de tudo”, 2017. | 39 |
| Figura 16 - Indira Richter, fotografia, “Espera”, 2017. | 39 |
| Figura 17 - A Água e os Sonhos, fotografia registro de videoperformance, Indira Richter, 2017. | 43 |
| Figura 18 - Resist: air, water, earth, video, Minoosh Zomorodinia, 2013. | 45 |
| Figura 19 - Indira Richter, fotografia registro de videoperformance, “Translúcido: O ar e os sonhos”, 2017. | 46 |
| Figura 20 - Sensation III, fotografia, Minoosh Zomorodinia, 2016. | 47 |
| Figura 21 - Indira Richter, frame de vídeo, “Espelho Cristalino”, 2018..... | 50 |
| Figura 22 - The Ghost in Between, captura de tela de video, Janaína Tschäpe, 2014. | 51 |
| Figura 23 - Indira Richter, frame de vídeo, “Mergulho”, 2018..... | 52 |
| Figura 24 - Indira Richter, fotografia, “Pântano de sol”, 2018..... | 53 |
| Figura 25 - Indira Richter, fotografia, “Trilha”, 2018..... | 54 |
| Figura 26 - Indira Richter, frame de vídeo, 2018. | 56 |
| Figura 27 - Frame de vídeo, Indira Richter, 2018..... | 56 |
| Figura 28 - Indira Richter, fotografia, “Desde sempre”, 2018. | 57 |
| Figura 29 - Frame de vídeo, Indira Richter, 2018..... | 58 |
| Figura 30 - frame de vídeo, Indira Richter, 2018. | 59 |
| Figura 31 - A Line Made By Walking, fotografia, Richard Long, 1967..... | 63 |
| Figura 32 - De olhos cerrados, fotografia, Kelly Wendt, 2009. | 68 |
| Figura 33 - Andrei Tarkovsky, O Espelho (1975), frame, longa metragem, 1975..... | 70 |
| Figura 34 - Indira Richter, frame de videoperformance “Duna”, 2018. | 72 |
| Figura 35 - Simon Faithfull, Going to Nowhere 1, videoperformance, 1995. | 73 |
| Figura 36 - Noara Quintana, Apelos de horizontes, performance, registros em impressão fotográfica sobre madeira, 2014. | 74 |
| Figura 37 - Lars Von Trier, Medea, frame, longa metragem, 1988..... | 77 |

| | |
|---|-----|
| Figura 38 - Indira Richter, videoperformance, fotografia registro, “Flamejante trançado temporal”, 2018..... | 79 |
| Figura 39 - Indira Richter, Flamejante trançado temporal, videoperformance, frame de vídeo, 2018..... | 81 |
| Figura 40 - Marina Abramovic e Ulay, performance, 1977..... | 83 |
| Figura 41 - Xifópagas Capilares entre nós, Performance, Tunga, 1984..... | 84 |
| Figura 42 - Xifópagas Capilares entre nós, Performance, Tunga, 1984..... | 84 |
| Figura 43 - Psicografando Tunga, performance, Andressa Cantergiani, 2017..... | 87 |
| Figura 44 - Psicografando Tunga, performance, Andressa Cantergiani, 2017..... | 87 |
| Figura 45 - Psicografando Tunga, performance, Andressa Cantergiani, 2017..... | 88 |
| Figura 46 - Luiz Fernando Carvalho, Lavoura Arcaica, frame, longa metragem, 2001..... | 91 |
| Figura 47 - Indira Richter, fotografia, “Despetalar”, 2018..... | 92 |
| Figura 48 - Psicografando Tunga, frame de videoperformance, Andressa Cantergiani, 2017..... | 93 |
| Figura 49 - Silueta Series, fotografia, Ana mendieta. 1973, 1977, 1976..... | 94 |
| Figura 50 - Árbol de la vida, fotografia. Ana Mendieta, 1977..... | 95 |
| Figura 51 - Indira Richter, fotografia de projeções de videoperformance..... | 97 |
| Figura 52 - Indira Richter, fotografia de projeções de videoperformance no Teatro Caixa preta..... | 98 |
| Figura 53 - Indira Richter, fotografia de projeções de videoperformance no Teatro Caixa preta..... | 98 |
| Figura 54 - Letícia Parente, “Marca Registrada”, videoperformance, 1975..... | 104 |
| Figura 55 - Lia Chaia, “Desenho Corpo”, videoperformance, 2002..... | 106 |
| Figura 56 - “Duna: tempo simultâneo” em processo de edição em Adobe Premiere. Captura de tela, 2018..... | 110 |
| Figura 57 - Indira Richter, “Duna: tempo simultâneo”. Frame de videoperformance, 2018..... | 111 |
| Figura 58 - “Flamejante aceleração temporal” em processo de edição em Wondershare Filmora. Captura de tela, 2018..... | 112 |
| Figura 59 - “despetalar: tempos paralelos” em processo de edição em Wondershare Filmora. Captura de tela, 2018..... | 114 |
| Figura 60 - Vídeo para performance, frame, 2018..... | 118 |
| Figura 61 - Indira Richter, frame da videoperformance Asas de Isis, 2019..... | 120 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 15 |
| 2 CAMINHAR EM BUSCA DO DESCONHECIDO | 19 |
| 2.1 VENTOS GÉLIDOS: VOAM E ME CARREGAM..... | 19 |
| 2.2 CAMADAS DE TEMPO E DE PRATA | 26 |
| 2.3 NÃO ESCURECE EM SAN TELMO | 34 |
| 2.4 PÉS DESCALÇOS EM UM LARANJAL TRANSLÚCIDO | 41 |
| 2.5 ESPELHO CRISTALINO: DUPLO TEMPO FLUTUANTE..... | 49 |
| 2.5.1 Pequenas notas sobre a terra | 53 |
| 2.6 CAMINHAR COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO | 60 |
| 3 DUNAS DO SENTIR: UM SALTO | 69 |
| 3.1 DUAS NOTAS: SOBRE ACASOS E CONEXÕES..... | 76 |
| 3.2 FLAMEJANTE TRANÇADO TEMPORAL | 78 |
| 3.3 DESPETALAR: VELUDO VERMELHO CINTILANTE..... | 89 |
| 3.4 VIDEOPERFORMANCES EM EXPOSIÇÃO | 96 |
| 3.5 VIDEOARTE E VIDEOPERFORMANCE: AS TRÊS DÉCADAS..... | 99 |
| 4 ENTRETEMPOS: LINEARIDADE, QUEBRAS, CAMADAS EM VIDEOPERFORMANCE | 109 |
| 4.1 DUNA: RASTROS, MARCAS, VESTÍGIOS..... | 109 |
| 4.2 FLAMEJANTE ACELERAÇÃO TEMPORAL..... | 111 |
| 4.3 DESPETALAR: TEMPOS PARALELOS | 113 |
| 4.4 TEMPO COMO DURAÇÃO | 114 |
| 4.5 ONDAS DE ÁGUA E CENTELHAS DE FOGO | 116 |
| 4.6 ASAS DE ISIS..... | 118 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 123 |
| REFERÊNCIAS | 127 |

1 INTRODUÇÃO

Caminhando, procuro pelo desconhecido. Decido partir: atravesso as águas para caminhar em solo novo. Encontro o novo no percurso, e também no destino. Caminho, derivo, deambulo: encontro com os rios e os mares, e o tempo é relativo. Desfaço-me em areias brancas e escaldantes, e desapareço no horizonte. Retorno. Com o fogo aprendo a resiliência, me nutro de luz e calor. Renasço: com asas de Isis, danço com o vento.

Tendo o tempo como temática, os elementos ar, fogo, terra e água como poética, e a videoperformance como objeto, esta pesquisa divide-se em três etapas. A primeira trata do processo criativo, onde imergi em cinco cidades por mim desconhecidas, realizei captações em vídeo e fotografia, escrevi com grande intensidade em diários e tive o ato de caminhar como processo de criação, no qual relaciono o ato de caminhar como processo de criação às teorias da deriva e deambulação, tendo a metodologia cartográfica como suporte. A segunda apresenta os trabalhos realizados em videoperformance, em plano-sequência, horizontal, linear, mostrando estudos sobre a videoarte e a videoperformance, e faço relações com trabalhos de diferentes artistas. A terceira se refere às manipulações digitais das videoperformances, no sentido de modificar nelas o tempo, através de diferentes variações em sua linearidade, fazendo paralelos com diferentes abordagens sobre o tempo.

A pesquisa situa-se no campo da Arte e Tecnologia, ao passo que sua realização se faz viável por meio de recursos, linguagens e processos desenvolvidos através das tecnologias digitais. Diferentes processos tecnológicos dão corpo a esta poética: em seus processos de captação de imagens, em *softwares* de edição, e na maneira em que se constitui enquanto videoperformance.

No primeiro capítulo o texto apresenta a primeira etapa de pesquisa, que foi o processo de criação. Desde muito cedo em minha vida, apreciei as caminhadas sem rumo pela cidade: percebia que o inesperado me tocava de forma única e potente. Caminhava para encontrar novas ruas, novas casas, novas formas e enquadramentos. Caminhava para fotografar com a câmera analógica. Caminhava para dar vazão às imensidões da existência. Caminhava para ver o pôr-do-sol do ponto mais alto que pudesse, e caminhava durante a noite para observar a lua e as

estrelas. Caminhava para longe da cidade, e caminhei certa vez até a cidade vizinha. Caminhava para descobrir cenários, e caminhava de volta até eles. Caminhava por uma estada de terra vermelha entre a plantação dourada dos trigos, até chegar no rio Uruguai. Crescer no interior do estado gerou em mim uma necessidade de sempre caminhar além, e nem falo no sentido metafórico, aqui. A terra vermelha, as águas profundas e misteriosas, o vento fraco do noroeste do Rio Grande do sul, que quando surgia forte, se fazia tormenta, sendo para mim um espetáculo. Sempre fui movimentada pelo ato de caminhar, assim como os elementos da natureza sempre foram profunda conexão.

Assim, passei a caminhar na cidade de Santa Maria, procurando pelo desconhecido, procurando pelas imagens carregadas de sensações, procurando pela potência de ação criativa para minha pesquisa de mestrado. Talvez pelos dez anos vivendo nesta cidade, talvez pelo medo de andar sozinha, talvez pelo desconforto sonoro e pela saturação de imagens comerciais de um centro urbano, talvez apenas porque quisesse apenas sentir o novo: decidi que buscaria em cidades desconhecidas toda a potência que encontrava nas caminhadas rumo ao desconhecido, mesmo que este fosse na minha cidade natal.

Esta pesquisa sempre foi desenvolvida a partir da linguagem do vídeo, e a temática do tempo sempre foi presente. Busquei então por esses vídeos ao fazer imersões nas cidades de Montevideo, Colônia de Sacramento, Buenos Aires, Pelotas e Florianópolis. Nesta primeira fase da pesquisa, realizei captações em vídeos e fotografias. As fotografias caracterizam nesta pesquisa apenas o registro. Os vídeos capturados durante esta primeira etapa tratam-se de imagens cruas, sem tratamento de imagem, sem edição, sem preocupação com o áudio (com exceção de duas videoperformances iniciais nas quais não fui a performer, apenas as dirigi). Estes vídeos crus entram posteriormente em trabalhos de edição, na terceira etapa desta pesquisa, descrita no terceiro capítulo.

Para entender o ato de caminhar como processo de criação, a pesquisa apresenta um estudo das práticas da deriva situacionista e da deambulação surrealista, valendo-se dos escritos de Francesco Careri. Compreende a caminhada como ato de criação através dos relatos de experiência e estudos de Karla Brunet. Pensa o método cartográfico elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), sob a perspectiva de Virgínia Kastrup e Suely Rolnik. Relaciona os trabalhos iniciais em videoperformance com obras da artista iraniana Minoosh Zomorodinia, da artista

alemã Janaina Tschäpe, e pensa a escrita nos diários através dos escritos de Rosane Preciosa.

O segundo capítulo apresenta o encontro com a linguagem da videoperformance, e o momento em que compreendi que desejava esta frente à câmera. Também foi o momento no qual percebi os elementos ar, fogo, terra e água como poética para pensar a passagem do tempo. Neste capítulo, apresento as performances Duna, Flamejante Trançado Temporal, Despetalar: veludo vermelho cintilante. Em Duna, apresento a caminhada também como obra, e trabalho a passagem do tempo através do elemento terra – no caso, a areia das dunas. Abordo o processo de criação e relaciono essa performance com as obras de Simon Faithfull, e Noara Quintana. Em Flamejante Trançado temporal, comento a experiência com a passagem do tempo através do elemento fogo. Nesta performance, convido a amiga e colega Camila Matzenauer para participar, pois o pensamento primordial e as questões que permeiam esta videoperformance tratam de alguns processos que tivemos em nossas vivências conjuntas. Relaciono esta videoperformance com obras de Marina Abramovic e Ulay, Tunga e Andressa Cantergiani. Em Despetalar: veludo vermelho cintilante, procurei trabalhar com algum material que abrangesse os quatro elementos – terra, água, fogo e ar – e para isso, escolhi trabalhar com rosas vermelhas. Nesta videoperformance, apresento dois trabalhos de Ana Mendieta e novamente um trabalho de Andressa Cantergiani. Trago estudos sobre videoarte e videoperformance, com base nos escritos de Michael Rush, Arlindo Machado e Christine Mello, relacionando as videoperformances apresentadas neste capítulo. Ainda no capítulo segundo, descrevo dois momentos em que expus os trabalhos realizados nesta pesquisa. Em todas as videoperformances descritas no segundo capítulo, apresento-as em tempo contínuo e sem cortes.

No terceiro capítulo, trato de explorar as edições nas videoperformances realizadas. Trabalho com os programas Wondershare Filmora e Adobe Premiere, com o objetivo de manipular o tempo, seja através de cortes bruscos, sutis, velocidades rápidas e lentas, saturações e camadas sobrepostas. Apresento então o processo de criação da última videoperformance realizada: Voar com asas de Isis. Nesta busco interagir com uma projeção de vídeo, a qual foi criada a partir dos vídeos brutos da primeira etapa da pesquisa, e a videoperformance Flamejante Trançado Temporal. Crio um ambiente com esta projeção, e interajo com ela através

do elemento ar. Unindo, finalmente, todos os elementos em uma só performance, com uma fusão de tempos descontínuos, reconstruo outro tempo.

2 CAMINHAR EM BUSCA DO DESCONHECIDO

2.1 VENTOS GÉLIDOS: VOAM E ME CARREGAM

Dezessete de julho de dois mil e dezessete. Fazia tanto frio naquela cidade, era um frio que eu nunca havia sentido. O jeito de congelar os lábios úmidos, a maneira como o vento cortava o rosto e queimava os olhos, não era nada parecido com o frio que eu conhecia até então. Descendo de um ônibus na *Ciudad Vieja*, eu não conseguia parar de sorrir: Montevideo era mais maravilhoso do que eu pude imaginar, era esplêndido, e entre prédios seculares desejei então que o vento me congelasse ali, naquele instante.

Neste momento de busca, onde procurava compor imagens com a paisagem, sobre o que sentia, ainda não era claro *o quê* implicava em mim tantas sensações novas, e tão distintas a ponto de me sensibilizar enquanto ser artístico que produz imagens. Foram cinco dias de imersão total na cidade, no cotidiano diferenciado também pela língua espanhola, pela culinária tão específica, pelo permanente cheiro de lenha queimando, pelo vinho. Ao final da jornada de cada dia – ou noite – em meus escritos diários sobre todo o sentir daquelas horas, percebia que nada me embriagava mais do que o vento.

As caminhadas. Foram elas que gestaram esta pesquisa, foram elas o abrigo e o alimento, e como tudo começou. Fiz delas lugar próprio, oxigênio e material, independente do caminho pela qual tenham se deslocado.

Era ele, era o vento que me carregava por todas as ruas estreitas de pedra, olhando para o alto, voando com meus sentidos nas copas secas dos plátanos antigos. Parecia que quanto mais frio fosse, de mais anil tomava-se o céu. Eram os ventos gélidos de Montevideo, que através das longas caminhadas de busca pela poesia, disparavam em mim um acontecimento, a partir do qual, me entreguei com todo o sentir, tão importante para a realização desta pesquisa poética. Um acontecimento é o que funde dois corpos, produzindo uma nova existência, e na fusão deste novo lugar pelo qual me desloco, com minhas memórias, afetos e vivências, ele se produz.

Os acontecimentos, na sua diferença radical em relação às coisas, não são mais em absoluto procurados em profundidade, mas na superfície, nesse

tênue vapor incorporal que se desprende dos corpos, película sem volume que os envolve, espelho que os reflete, tabuleiro que os torna planos. (DELEUZE, 1974, p. 10).

Deleuze considera que os acontecimentos se dão na superfície, no sutil, na linha tênue: deste modo encontro-me com a presente pesquisa, que através das caminhadas instaura-se no sutil encontro com o vento, e a percepção de que os elementos da natureza podem permear uma obra de arte.

É neste imaterial que o acontecimento existe, nesta forma abstrata de recair sobre os fatos, produzindo o novo, sendo nem passado nem futuro, mas ponte entre.

Em A “Água e os Sonhos”, Gaston Bachelard (1997, p. 1-2) nos diz que “é necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal para que a obra tenha a veracidade do verbo, a vida cambiante da luz”. Com Bachelard como companhia, sigo sentindo este novo mundo que a mim se apresenta. Vivencio o acontecimento deleuziano da superfície ao encontrar-me com o caminhar ao vento, e isto causa em mim o sentimento, a força potencializadora a qual Bachelard se refere (Figura 1).

Em contínuos passos ao longo dos dias de vento cortante, as sensações pareciam ser de outra ordem; algo de delírio, de encantamento, de sentir presenças de camadas de tempo, de vivenciar concomitantemente mais de uma realidade.

Caminhar: um andar de procura artística, através do qual começo a perceber a sensação temporal que Montevideo provoca naquele momento: algo de onírico parece pairar sobre aqueles ares. Vejo um arranha-céu de arquitetura contemporânea, todo edificado em vidro espelhado, e em seu reflexo, a imagem de um gigantesco e imponente edifício moderno. “Caminhar é mais do que um processo físico, é um processo de conhecimento, pessoal e externo, é um processo visual, olfativo, tátil, auditivo” (Monique Feitosa, 2018, p. 69). Feitosa indica, portanto, que o ato de caminhar envolve nossos sentidos, sendo muito mais do que o ato de deslocar-se. Esta pesquisa vai diretamente de encontro ao que aponta a autora: através de um movimento de sentidos, de um encontrar-se com novos ares, de um deslocamento contínuo e sensível, é que encontro a poética da obra que aqui apresento, percebendo os elementos caminhada após caminhada, pelas andanças de procura poética.

Figura 1 - Indira Richter, fotografia, "Reflexo", 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Máquinas fotográficas com suas pessoas a mirar o que restou do antigo portal de entrada da cidade, na Praça Independência. Um homem que vende uma vasta gama de gemas, entre cristais, ametistas, quartzos e turmalinas, distribuídas sobre um manto dourado, reluzindo em frente a um pequeno chafariz do qual, delicadamente brota uma fonte de água. Uma criança joga nela uma moeda. Ao possibilitar esse mosaico de imagens, a caminhada potencializa a criação artística, onde esta pesquisa começa a gestar. Com as imagens e as sensações, forma-se um caleidoscópio criador, uma raiz, um começo do que se tornará uma pesquisa-poesia em videoperformance.

Figura 2 - Indira Richter, fotografia, "Fonte", 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

dentro de um velho carro
o tempo não quer passar
por mais que eu ande
as ruas em mim
não mudam de lugar
plátanos perdem folhas
cobrindo o chão de luar
lá onde o pensamento me põe
querendo se encontrar
duerme, montevideo
sonha que estou em ti
um sonho que dure uma eternidade
duerme, montevideo
sonha que vivo em ti
viver é maior que a realidade

dentro da noite clara
o tempo quer se mostrar
quer ser o meu avô
e o meu pai
quer ser um rio que é um mar
casas me reconhecem
a rambla me vê cruzar
lá onde o pensamento me vai
querendo se encontrar

(Duerme, Montevideo – Vitor Ramil. 2017)

A maneira desta entrega começa então a crescer, modificar-se, e ao que parece, de maneira cada vez mais profunda. Nestes acontecimentos em Montevideo, as imagens apreendidas foram apenas a respeito das paisagens, em uma tentativa de capturar o vento, o ar gelado e os tempos que pareciam insistir em permanecer através das edificações seculares. Não existe figura humana, existe apenas a paisagem e os elementos neste primeiro encontro, nessas primeiras caminhadas em solo uruguaio (Figura 3).

Durante este período, a sensação fica por conta do que se pode mostrar através dos encontros que tive ao caminhar, do que procurei compor de maneira sensível com o que uma cidade tão densa pode disparar em uma criação poética. Assim, inicio então a apreensão das imagens, através de vídeos e de fotografias, tendo as caminhadas como ponto de partida.

Figura 3 - Indira Richter, fotografia, “São como raios”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

É nesse deixar-se afetar, nessa imersão no sentir, nessa procura andante por algo que não se conhece, que aproximo esta pesquisa ao método cartográfico de pesquisa. Sendo um método aberto no qual o pesquisador encontrará sua forma

própria de habitar a pesquisa, a cartografia propõe que nos coloquemos exatamente como um cartógrafo de mapas, porém, dentro de nosso próprio território: poético, teórico, conceitual.

Só podemos conhecer este território na medida em que avançamos: deparamo-nos com declives, horizontes, planícies. Habitamos entre solos diversos: ora arenosos, secos e ásperos, ora lamacentos, úmidos e profundos, e por outras vezes, ainda, são como gramados verdes, onde se anda a passos largos e leves. Em cartografia, interessa que estejamos atentos a todos os detalhes, e principalmente, que sejamos parte deste território, que componhamos juntamente com a pesquisa: não somos separáveis.

Em “Cartografia Sentimental” (1989), Suely Rolnik nos ajuda a pensar esta metodologia, quando coloca que:

a cartografia é um “desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem” Tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para o cartógrafo, é bem-vindo. *Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.* Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. (ROLNIK, 1989, p. 15, grifo do autor).

Ser pesquisador-cartógrafo significa não delimitar um território, mas entendê-lo também como um múltiplo de possíveis. Encontrei este múltiplo através das caminhadas à deriva, sendo cartógrafa de minhas sensações poéticas ao passo que cartografava um novo espaço geográfico, trilhando os caminhos da pesquisa poética, percebendo as potências ao meu redor.

Realizo então muitas fotografias, e este ato fotográfico torna-se um registro de meu processo de criação em videoperformance. Faço algumas captações em vídeo ao longo da rambla de Montevideo, pela qual percorri em movimentos de ida e volta, repetidamente. Este movimento de ir e voltar de um lado para o outro às margens da água diz muito sobre os caminhos que a pesquisa tomaria, mesmo que naquele momento não fosse perceptível: a caminhada à deriva como busca, como fonte de criação poética, mas também neste gesto de vai e vem residia o que mais tarde seria executado em videoperformance.

São diversos os tipos de experiência com o tempo, que procurei explorar durante esta imersão: registrei desgastes, mas também permiti desgastar-me. Explorei o quanto e como suportava o tempo, o quanto o tempo afetava meu corpo, o quanto o tempo cronológico modificava as imagens que apreendia, tanto pela luminosidade que se difere ao passar das horas, quanto à resistência mental e física.

Figura 4 - Indira Richter, fotografia, “Rambla”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

E assim, de alguma maneira, mesmo repetindo a ida e a volta pelo mesmo lugar, onde reencontrava repetidamente as marcas de meus passos na areia, tomava-me a sensação e a percepção de que apesar do trajeto repetido, os movimentos do mar não permitiam que o caminho fosse o mesmo.

Estava em pleno processo de pesquisa e criação: buscava algo em frente às lentes da câmera, enquanto a poética de meu trabalho se fazia por trás delas. “Os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba deles” (BACHELARD, 1997, p.18), destaca o autor ao citar Gabriel D’Annunzio.

Quero dizer com isso, que a pesquisa ali tomava direções que levariam à videoperformance, embora naquele momento esse fato não fosse claro.

2.2 CAMADAS DE TEMPO E DE PRATA

O poeta desperta no homem através de um acontecimento inesperado, um incidente externo ou interno: uma árvore, um rosto, um “motivo”, uma emoção, uma palavra. E às vezes é uma vontade de expressão que começa a partida, uma necessidade de traduzir o que se sente; mas às vezes é, ao contrário, um elemento da forma, um esboço de expressão que procura sua causa, que procura um sentido no espaço de minha alma [...]

(Paul Valéry)

Como um barco a remo, que aos poucos se afasta do continente, transformando-se em um pequeno ponto nebuloso no horizonte, me via adentrar o mar da prata. Colonia del Sacramento, uma pequena cidade uruguaia, porém grande no que representa. Sua colonização pelos portugueses teve início há mais de trezentos anos, é composta hoje por ruínas e casas (Figura 5) construídas desde sua fundação, além de um grande farol na beira do mar. Foi palco sangrento de disputa territorial entre portugueses e espanhóis, durante a guerra cisplatina.

Como um imã, o mar me prendia em sua orla. Após dois dias de imersão nas sensações da cidade, caminhando entre cores, desgastes, plátanos secos e carros antigos, o terceiro dia ancorou meus olhos nas ondas do mar. Observava o vai e vem ondular, suave em sua superfície, no entanto podia sentir a força com que as ondas movimentavam sua profundidade. Bachelard (1997) também observa a água, e sobre as profundezas e profundidades, me coloca a pensar:

Mas, se pudermos convencer nosso leitor de que existe, sob as imagens superficiais da água, uma série de imagens mais profundas, cada vez mais tenazes, ele não tardará a sentir em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; verá abrir-se, sob a imaginação das formas, a imaginação das substâncias. Reconhecerá na água, na substância da água, um tipo de intimidade, intimidade bem diferente das que as “profundezas” do fogo ou da pedra sugerem. (BACHELARD, 1997 p. 08)

Sobre a sugestão de Bachelard de que o encontro com a água se dá em maior intensidade, identifico-a no encontro de minha pesquisa com o mar. A

caminhada que levou até a superfície prateada, a intimidade sentida na longa observação da água: uma conexão entre o elemento e a poética visual, um urgir de sensações prontas para serem tornadas imagens. Aos poucos a pesquisa toma forma, e considero esta deriva em Colônia del Sacramento propulsora de um dos pilares desta pesquisa: o elemento água, tornando-se íntimo da pesquisa poética, assim como o encontro descrito por Bachelard.

Figura 5 - Indira Richter, fotografia, “corrosão em cor”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Uma cidade que, com sua história e sua estética afincada no tempo, repleta de testemunhas inanimadas de um passado tão intenso, nas ondas daquele mar eu pude sentir as camadas de tempo e de prata: uma sobre a outra, em um movimento contínuo e uniforme, análogo ao tempo.

Em determinado momento, pude observar diversos pequenos barcos, parados a certa distância. Eram barcos a vela, porém, seu corpo e sua essência não estavam completos: faltava na estrutura da vela o pano que segura o vento, que ao soprar move os barcos para uma determinada direção.

Encontrava-me então no início desta pesquisa, e de certa forma, me sentia como aqueles barcos: com toda a estrutura pronta, apenas esperando o pano da vela. Sentia como se não tivesse um início, como se tivesse diversas partes de minha pesquisa, e não conseguisse identificar um princípio. Valéry (1939) me lembra então que estas sensações tratam-se do processo criativo, do devir da pesquisa, do andamento poético:

Quanto a mim, tenho a estranha e perigosa mania de querer, em qualquer matéria, começar pelo começo (ou seja, por meu começo individual), o que vem a dar em recomeçar, em refazer uma estrada completa, como se tantos outros já não a houvessem traçado e percorrido... (VALÉRY, 1939, p. 202).

Tomei suas palavras como conselho, pois em uma pesquisa poética pode mesmo ser perigosa a vontade de determinar início, meio e fim. Lembrou-me que a pesquisa poética é processo, descoberta, poesia em aberto, especialmente em uma pesquisa que tem como prática a caminhada e a deriva, onde o acaso é sempre acolhido. Pesquisa cartográfica não possui linearidade, ela se espalha como uma raiz, crescendo para todas as direções, nutrindo-se de poéticas que não suportam predeterminações. Dessa maneira segui rastreando: caminhando à deriva, fotografando, gravando o movimento do tempo em vídeo (Figura 6).

Assim, sentindo a pesquisa criando um corpo – mesmo que ainda lhe faltem partes – passei a trabalhar de maneira mais substancial com a realização de vídeos. Certamente a prática fotográfica se faz presente durante os processos de criação, porém, percebo finalmente, a essência do que sinto e procuro, no movimento. Ainda sem a intervenção da figura humana, faço imagens apenas dos movimentos das águas, e adoto aqui sempre um enquadramento único, com a câmera sempre parada, apenas registrando o que acontece frente à lente (Figuras 7 e 8). Dessa maneira, procuro trabalhar com a sensação da passagem do tempo, onde podemos senti-lo de maneira densa, através dos movimentos sutis.

Figura 6 - Indira Richter, fotografia, “Barcos sem vela”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 7 - Mar del Plata, Frame de vídeo, Indira Richter, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 8 - Mar del Plata, Frame de vídeo, Indira Richter, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

“O acontecimento é coextensivo ao devir (...) tudo se passa na fronteira entre as coisas e as proposições” (DELEUZE, 1974, p. 09): No devir das caminhadas, encontro e registro imagens em movimento aparentemente sem dinamismo, onde o tempo se faz necessário à poética, onde o acontecimento suscita a poética, como explica Deleuze, sendo coextensivo ao devir: devir este no qual me encontrei caminhando, cartografando. (Figura 9).

Novidade também residia no fato de poder observar o sol se pôr no horizonte do mar (Figura 10). Enquanto que no Brasil podemos observar somente a aurora na direção do oceano, em Colônia de Sacramento o mar banha a costa em direção oeste, permitindo que presenciemos o crepúsculo do entardecer em direção ao mar. Mostrava-se para mim um espetáculo aparte, o qual não pude deixar de registrar: o movimento quase imperceptível do sol; o azul violeta, transformando-se em magenta alaranjado, que, aos poucos, ao menor movimento de distração do espectador, sucumbia-se a uma fina linha de vermelho sanguíneo, quase costurada às bordas do horizonte prateado daquele mar de camadas. Camadas em mim aconteciam, atrás da câmera parada.

Figura 9 - Indira Richter, fotografia, “Pôr-do-sol no Prata”, 2017



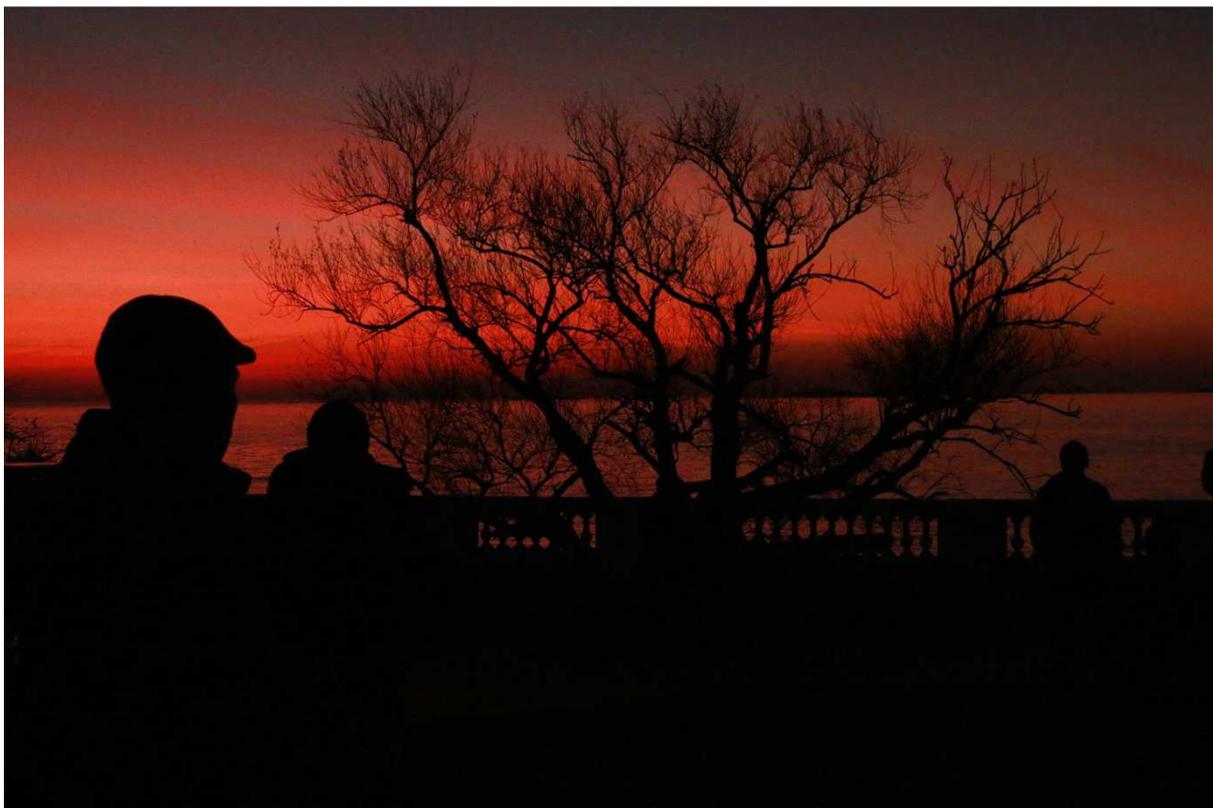
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Aos poucos, o território de pesquisa era explorado, a cada dia de imersão, a cada experiência, a cada nova imagem. Cartografando as sensações, como um mapa de imagens sentimentais. Cada novo lugar sendo um acontecimento, cada onda de tempo, cada imagem, cada novo anoitecer, trazidos por cada caminhada singular, todos compondo em mim o território de pesquisa. Lentamente caminhando, e à deriva, explorando este desconhecido, compondo com percursos, com desvios, e a partir deles produzindo, mapeando o campo, e nele cartografando: sendo, juntamente com a pesquisa.

Ao amanhecer, das extensas camadas de prata podíamos sentir o congelante ar marinho de julho, ao sul do mundo. Como lâminas de congelamento, as ondas de prata aqueciam-me, e imersa na prática artística, o sentir, dentro desse fazer poético, já se configurava em outras escalas. Não éramos mais a câmera e a artista, neste momento experienciava uma nova sensação em relação ao equipamento: o sentia como uma extensão e um meio de materializar o que via, o que sentia, e o

que gostaria de fazer sentir. Era uma relação diferente da que fora vivenciado até então. Existia uma intimidade maior com o equipamento, e um domínio mais amplo do que se pretendia e se poderia realizar, e este momento identifico como acontecimento, pois se “a expressão se funda no acontecimento como entidade do exprimível ou do expresso” (DELEUZE, 1974, p. 187), ali se instaurava a poética através do vídeo, que viria a se tornar videoperformance no decorrer do percurso.

Figura 10 - Indira Richter, fotografia, “Crepúsculo”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Entendi então a pesquisa como uma realização dentro do campo da videoarte. A linguagem fotográfica registra estes processos, mas é na captura de vídeos, que encontrei, naquele momento, identificação e possibilidade.

A videoarte surge, enquanto linguagem artística, com a proposta de aproximar a arte do cotidiano do público, e como aponta Michael Rush (2006, p.72), pretendia “eliminar as fronteiras entre ela e o cotidiano, ou, segundo a história, entre a “alta” e “baixa” arte”. Ainda segundo o autor, nos idos dos anos 60, quando a linguagem teve suas primeiras aparições, o meio de comunicação predominante nas culturas de massa era o meio televisivo. Assim, os artistas encontram essa desejada

possibilidade de aproximação com o público, através da produção de arte através de vídeos.

Como linguagem no campo das artes, e “voltada de modo mais puro para a arte” (RUSH, 2006, p. 75), a primeira obra de videoarte tem seu início no ano de 1965, quando o artista coreano Nam June Paik registrou com uma filmadora Portapak, a comitiva do Papa, que passava pela Quinta Avenida, em Nova York.

Aparentemente, Paik pegou a fita com imagens do Papa, filmadas em um taxi, e naquela noite mostrou os resultados em um ponto de encontro de artistas (...) concretizando assim a primeira apresentação de videoarte. O que leva a filmagem do Papa, por Paik, a ser classificada como videoarte? Basicamente, considera-se que ela seja arte porque um artista reconhecido, associado à performance e à música experimental, fez o vídeo como uma extensão de sua prática artística. Ao contrário de um jornalista fazendo o seu trabalho (...), Paik criou um produto tosco, não comercial, uma expressão pessoal. Ele não estava cobrindo a notícia da visita do Papa, mas captando uma imagem que, para ele, possuía valor cultural e artístico. (RUSH, 2006, p. 76)

Assim, percebemos que o que determina o que é videoarte é justamente a intenção do artista imerso em certa situação. Segundo Rush (2006, p.77), a obra não se trata de um produto para venda, para o consumo das massas como os programas e comerciais televisivos: ela trata de aspectos sensíveis, “exige um ponto de partida artístico, (...) semelhante ao do empreendimento estético em geral”. Em termos amplos, pode-se então, dizer que a videoarte apropria-se dos meios tecnológicos surgidos na comunicação, para existir enquanto linguagem artística.

Rush (2006, p. 77) coloca que para os artistas da videoarte, o que os atraiu neste meio de criação fora a “capacidade da transmissão instantânea da imagem pelo vídeo [...], além de seu preço relativamente acessível”. Estes artistas voltavam-se para temáticas sobre o tempo, sobre a memória, e assim, o vídeo tornou-se uma grande aliada dentro de suas propostas, e da mesma forma, pela possibilidade de registrar instantaneamente, na tentativa de figurar o que sinto, encontro possibilidade para esta pesquisa.

Barcos a vela sem vela, mar em direção oposta, prata que se movimenta em camadas: uma câmera que já não é só uma câmera, um fazer poético tomando corpo e direções, práticas habituais atualizando-se em novas maneiras de sentir a realização de vídeos: acontecimentos despontando a todo momento, como a vela do barco sendo içada: era hora de navegar.

2.3 NÃO ESCURECE EM SAN TELMO

Andar sem rumo e sem relógio, não verificar as horas. San Telmo é um bairro antigo de Buenos Aires, povoado por antiquários e peculiares cafés tradicionais, enraizados em idos do século XIX, e por este motivo, durante os cinco dias de imersão na capital argentina, optei por habitar por estas bandas, e por elas caminhar. Ao que sentia, Montevideo tinha seu “quê” de Porto Alegre, Colônia de Sacramento mais parecia uma fenda no tempo, mas Buenos Aires impactava pelo dinamismo brutal da vida contemporânea.

Muitos carros, muitas pessoas, muita pressa. Tempo acelerado. Encontrar a poesia do tempo em meio ao concreto, insistir em olhar para cima e para os lados, resistir ao movimentar frenético através da caminhada que busca poética, que procura por diversas formas de tempo: o próprio ato de caminhar sendo a poética. Um caminhar lento e observador, minha figura como um ponto que se locomove em um tempo distinto dos demais, permitindo assim encontrar visualidades disparadoras e sendo ao mesmo tempo a própria potência temporal. Caminhar em Buenos Aires foi crucial para a construção desta pesquisa: percebi o ato de andar como algo que possibilitava a desaceleração, o que tornou propício o estado atento que exige a cartografia.

As buzinas, o metrô subterrâneo, a gigantesca frota de ônibus e carros sobre os nós de viadutos, faziam da sensação temporal uma experiência um tanto quanto difícil, e diferentemente das imersões anteriores, não era possível digerir, não era possível sentir com tanta intensidade e as ruas da cidade. Era necessário estar atenta para perceber a manifestação do tempo, mas também era necessário que existisse enquanto artista que encarna o tempo; um existir que é também político, que diz muito sobre resistir, sobretudo em nosso atual contexto político. Aponta a arte que resiste ao existir muitas vezes mecânico, da contemporaneidade, arte como resistência deleuziana.

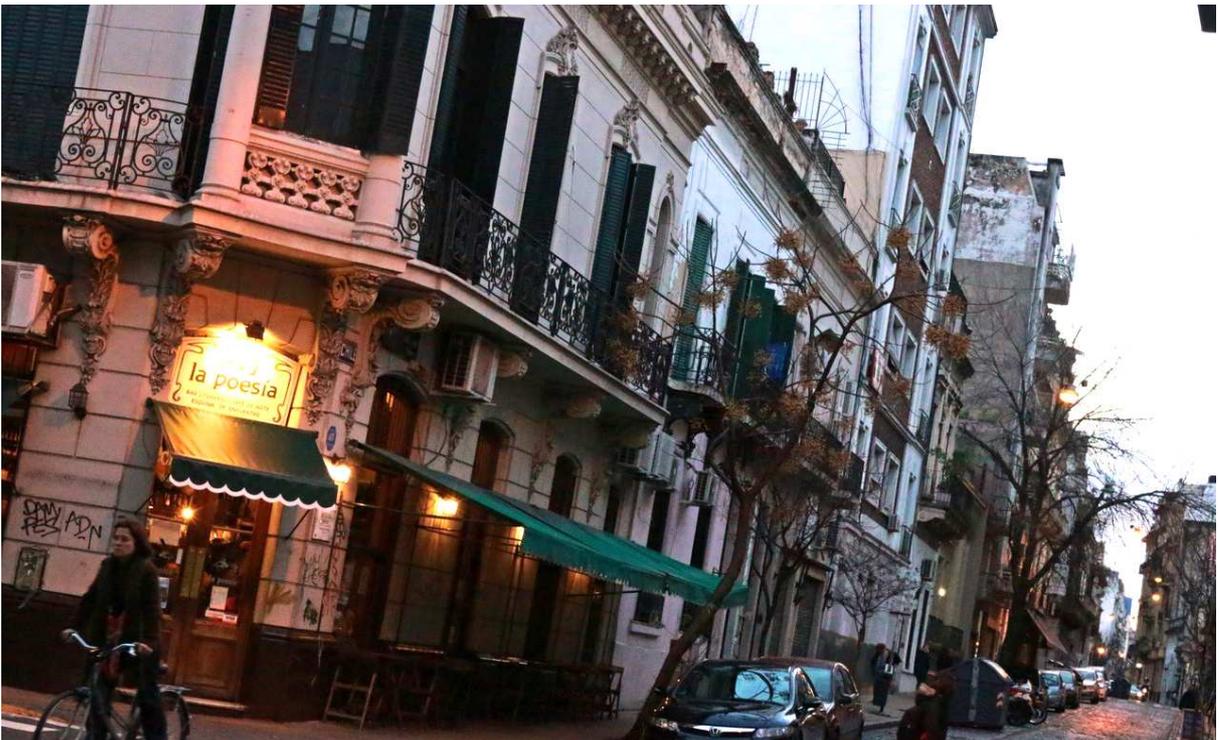
Não compreendia ainda a imensidão do ato de andar, como ato poético, mas tal ato predizia o que mais tarde seria percebido com o acontecimento da performance (Figuras 11 e 12).

Figura 11 - Indira Richter, fotografia, "Bisavós", 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 12 - Indira Richter, fotografia, "La poesia", 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A prática fotográfica e a captação de áudios assumiram papel de registro de pesquisa, de um mapa visual das práticas de deriva: tornaram-se meu diário de pesquisa, lugar fixo para onde retornar, material físico de memórias, disparadores potentes de escrita.

Três pontos específicos levaram a escolha por derivar em Buenos Aires: os museus (Museu de Arte Latino Americana, Museu de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Belas Artes, o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires), o Cemitério da Recoleta, e o bairro de San Telmo.

Encontrar Goya, Van Gogh, Manet, Monet, Renoir, Courbet, Pissarro, Picasso, Modigliani, Bouguereau. Rodin, Kandinsky, Rothko, Mondrian, Paul Klee, Miró, Kahlo, Pollock, Diane Arbus, Julio Plaza. Entre outros tantos, a sensação em Buenos Aires me situava como expectadora, e naquele momento me bastava sentir apenas observando. Estar na presença do que me fez querer, ainda no ensino fundamental, estudar Artes Visuais – a pintura – foi o bastante para aquele momento. Não havia a necessidade do fazer, bastava naquele instante apenas observar e escrever: isso dava conta de toda a sensação daquelas imersões.

A prática das caminhadas foi predominante nesta etapa da pesquisa, na qual foi possível vivenciar uma experiência de outra ordem, com o tempo. Não saberia explicar os motivos físicos ou talvez geográficos do que se sucedeu, mas sei que nunca escurecia em San Telmo. O céu não ficava escuro, era sempre claro, dando a impressão daquele limiar entre raiar do dia e escuridão, quando o céu está claro, mas ainda faz noite. Unindo ao fato da prática de não verificar as horas, tal experiência se mostrou bastante propícia aos escritos, sobre a sensação, sobre o tempo, e sobre a experiência. Quando amanhecia de fato, era hora de ambular pelos antiquários, procurando objetos do tempo, escutar histórias de outras horas, fotografar quinquilharias encantadoras em um mar de nostalgia.

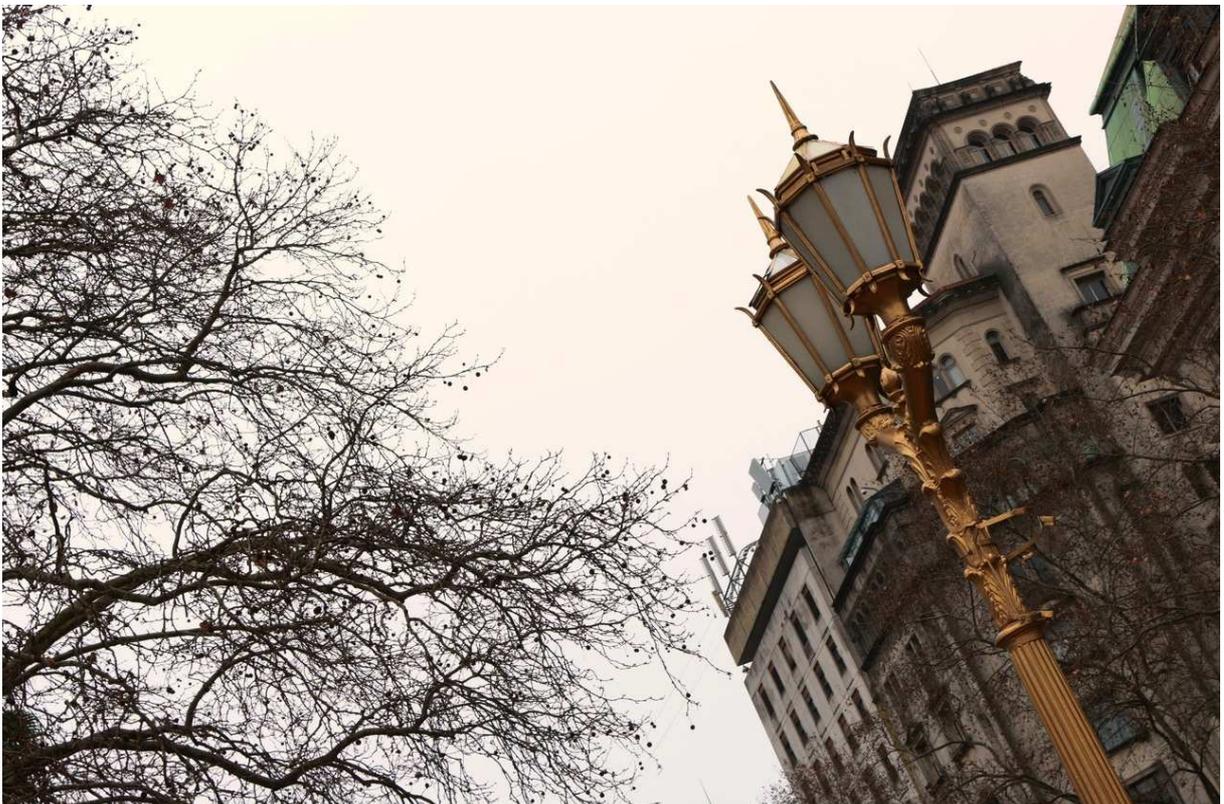
Nesse mosaico de tempos perdidos, nesse encaixe possível entre os tempos, através de objetos, desejo então que a pesquisa seja também um compor de atravessamentos. Não objetivo a linearidade em minhas buscas. Este fora o momento de reconhecimento, de identificação de possíveis, de sentir o que daquilo, fazia transbordar: o que gerava acontecimento? Permitir-me existir nestas linhas que atravessam camadas, fazer delas um novo, para futuramente compor outra trama, que seria encontrada na videoperformance.

Entender as linhas como caminho, como possibilidade, lembrando que o território é modificável, que os novos encaixes são bem-vindos. Perceber que

[...] o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social.” (DELEUZE, 1995, p. 22).

Nessa descrição do mapa, feita por Deleuze, podemos identificar laços bastante próximos com a prática da deriva, das caminhadas, da busca pelo desconhecido que potencializa. Assim como em cartografia, também à deriva está suscetível a constantes modificações, e é justamente este *estar aberto* do mapa cartográfico, que é possibilitado pela prática da deriva. Escolhei caminhar sem rumo determinado, escolhi estar aberta ao acaso do tempo e do espaço, das condições climáticas, dos esgotamentos físicos. O mapa cartográfico desta dissertação se faz através das linhas da deriva, dos passos da caminhada, desviante, ambulante, não uniformemente ritmada, porém sempre constante (Figura 13).

Figura 13 - Indira Richter, fotografia, “Noite, pois sim”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Uma experiência densa pode-se afirmar sobre a tarde de imersão no cemitério da Recoleta. Impossível não pensar e sentir o tempo, diante de uma necrópole existente desde o século XIX, que ostenta riqueza e luxo em suas sepulturas. O cemitério é uma grande coleção de obras de arte, mergulhado em diversas correntes artísticas, mas principalmente em arte neogótica (Figura 14).

Figura 14 - Indira Richter, fotografia, “Anjo eterno”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Entre escombros, esculturas de ferro oxidado e pedras esculpidas, anjos e demônios apontam para os céus; deuses pisam em cabeças arrancadas, anjos choram e guardam, virgens lamentam e protegem. Ao relento, estas sepulturas revelam o tempo enquanto passagem, enquanto algo que desgasta, que corrói, que deixa marcas em objetos (Figuras 15 e 16). Curioso o fato de os caixões não serem enterrados, apenas depositados dentro das pequenas casas sepulcrais. Saber ali o que restou de algo que um dia foi vida, e sentir a fragilidade da existência perante as esculturas: imponentes, inabaláveis, resistentes à vida.

Figura 15 - Indira Richter, fotografia, “Senhor de tudo”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 16 - Indira Richter, fotografia, “Espera”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

As sombras são tão parte da vida quanto a luz, são tão vivas e potentes quanto flores em uma tarde sol. Certamente os caixões abertos e visíveis aos passantes tornam tudo mais obscuro, fazendo da morte uma exposição. São essas sensações perpassem neste momento, as sinto com naturalidade, e reconheço a beleza de seu silêncio. De forma inesperada, os visitantes do cemitério passam a disparar os sentires mais profundos do que o próprio peso de estar em um cemitério: gargalhadas, corridas, sorrisos largos em *selfies* com túmulos. Inesperadamente, é esta a sensação assustadora que me abala nesta deriva sombria. Entenda-se que não são questões morais envolvidas neste sentir: me sentia tocada pela beleza lúgubre do momento, e a verdadeira frieza me parecia estar presente nos vivos.

Considero que a imersão em Buenos Aires fora da ordem da experiência do sentir para pensar questões sobre esta pesquisa, sobretudo no que diz respeito ao tempo, e também fora o início de uma escrita mais concisa. As práticas de apreensão de imagens ficaram por conta da fotografia, sobretudo no cemitério e nos antiquários, trilhando assim diversas séries de imagens sobre a passagem cronológica do tempo. Imagens estas, que fazem parte do registro de pesquisa, compõem por detrás dos panos, tornam-se diários.

Virgínia Kastrup aponta que são quatro variedades de funcionamento que compõem o trabalho do cartógrafo. O rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento.

O rastreio é um gesto de varredura do campo. Pode-se dizer que a atenção que rastreia visa uma espécie de meta ou alvo móvel. Nesse sentido, praticar a cartografia envolve uma habilidade para lidar com metas em variação contínua. Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem onde. Para o cartógrafo, o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade [...] A atenção do cartógrafo é, em princípio, aberta e sem foco. (KASTRUP, 2015, p. 40).

Desse modo, identifico a primeira fase imersiva, na qual a pesquisa ficou voltada a imergir nos lugares desconhecidos, como o ponto de rastreio. É neste momento que me encontro a rastrear territórios para possíveis desdobramentos, quando o que se busca ainda é incerto e está mais ao sabor do imprevisível: um leque de possibilidades a cada caminhada em deriva.

2.4 PÉS DESCALÇOS EM UM LARANJAL TRANSLÚCIDO

Eram ventos de agosto. O céu de um azul puro, e o sol de brilho intenso. Sempre preferi os dias nublados. Fazia frio naquela tarde, e andávamos a deriva por aquelas ruas planas, onde era possível avistar casas antigas e baixas, por ruas de paralelepípedo. Estávamos em Pelotas, e com os compromissos finalizados, partimos em direção a praia do Laranjal.

Na companhia de dois colegas do mestrado, imergi no que também se conhece por Satolep. A prática das caminhadas iniciara-se na companhia deles: ao início do mestrado, as coisas não pareciam ser claras para nenhum de nós, e por algum laço indecifrável, nos unimos em nossos questionamentos, e passamos a andar em trio, tentando juntos entender o que significava tudo aquilo. Procurávamos respostas assim, sumindo do mundo por um dia inteiro, somente nós, embrenhados em algum matagal da UFSM ou em alguma fábrica abandonada; cada qual com sua ferramenta de trabalho: câmeras diversas, lentes, sapatilhas de dança, panos e bambolês. Eram dias de imersão, onde o que a princípio fora uma prática de grupo, apontou caminhos próprios para cada um de nós. No caso desta pesquisa, percebeu-se a potência da prática da deriva, das caminhadas sem rumo, da cartografia que ali se iniciava, e que tornou-se posteriormente, base de tudo.

Na ocasião, provavelmente pelo frio, a praia do Laranjal encontrava-se totalmente vazia, o que aumentava a sensação de estarmos em nosso mundo aparte. Ao analisar o material produzido em minhas outras imersões individuais, sentia ainda incompletude nas imagens que compunha.

Desejava movimentos humanos, desejava a presença da efemeridade que só conseguia encontrar no movimento de uma figura humana. Passei então a elaborar pequenos roteiros, pequenas aparições dessa figura nos vídeos realizados, e foi assim que a performance passou a ter espaço nos vídeos, que vieram a ser videoperformance. Percebe-se aqui um novo movimento de acontecimento: a deriva através das caminhadas trazendo novas percepções, existindo como cartografia, pois pesquisadora e pesquisa são fonte recíproca de criação. Cartografar ao derivar: a percepção acerca da necessidade de presença de figura humana gerando acontecimento, pois acontecimento é também todo o novo que surge a partir deste encontro.

Em um impulso, levantei da sombra sob a qual nos abrigávamos, e me dirigi em direção à água. Assim, quase que em transe, pelo intenso barulho do vento e das ondas, senti ondas intensas de memórias, sentimentos, vazios e desencontros, ao me dirigir até a beira da lagoa: “Nunca nos curamos de ter sonhado ao pé de uma água dormente...” (BACHELARD, 1997, p. 93). Ali permaneci por longos minutos, com os olhos perdidos no horizonte, azul e infinito. Vivenciei neste momento, com toda a intensidade de meu corpo, a pesquisa transpassar-me, e a ela sucumbi:

A fragilidade do sentido se explica facilmente. O atributo é de uma outra natureza que as qualidades corporais. O acontecimento, de uma outra natureza que as ações e paixões do corpo. Mas ele resulta delas: o sentido é o efeito de causas corporais e suas misturas. (DELEUZE, 1974, p. 97).

O efeito do caminhar até a água, do observar o seu infinito, e de sentir em meu corpo sensações. Um sentir sensível que toca o sentir e criar artístico, e assim me deixei tomar em direção à pesquisa: as misturas de efeitos e causas temporais dando sentido ao novo acontecimento – entrada da figura humana nos vídeos -, como afirma Deleuze.

Percebi então a estética desse ato, desse caminhar: o andar lento, a permanência indecisa na beira da água. Com esta sensação, solicitei que minha companheira de deriva recriasse o que acabara de ver. Preparei a câmera, enquadrei a cena, sinalizei que iniciasse (Figura 17). Assim, em um momento de acontecimento, produzi o primeiro vídeo com a presença da figura humana, videoperformance que intitulei como A água e os sonhos, remetendo ao título do livro de Bachelard.

Figura 17 - A Água e os Sonhos, fotografia registro de videoperformance, Indira Richter, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Tal experiência poética, me remete a artista iraniana Raheleh Minoosh Zomorodinia que trabalha de maneira interdisciplinar com vídeo, performance, fotografia e instalação. Tem seu processo criativo calcado na intuição e dos mistérios de seu inconsciente, e através do vídeo e da fotografia, propõe tornar visível o que está em sua mente, refletindo sobre suas experiências emocionais, psicológicas e subconscientes, inspiradas em seu ambiente. Minoosh declara:

Um tema subjacente em meu trabalho é a investigação do conceito de "Eu", particularmente como o "eu" se relaciona com o ambiente. Minhas obras são profundamente informadas pelo meu background cultural, religião e política. Tomando emprestados rituais e natureza, às vezes infundindo humor, integro conceitos contraditórios em peças que visualizam as lutas do "eu". Eu uso os meios de fotografia e vídeo para documentar momentos intuitivos jogados dentro de espaços específicos. Torno visível para o público a visão em minha mente - reflexos de minhas experiências emocionais, psicológicas e subconscientes. (ZOMORODINIA, 2019).

Na videoperformance intitulada *Resist* (2013), a artista posiciona-se à beira do mar, envolta por um tecido branco, e ali permanece, resistindo à maré que sobre devagar. Relaciono esta obra com a videoperformance *A água e os Sonhos*, por todos os aspectos em que se assemelham esteticamente: a figura humana que se encontra solitária à beira da água, as vestimentas monocromáticas, o contemplar de algo que não é exposto, pois reside no interior de si, onde ambas parecem um ato reflexivo acerca de suas próprias subjetividades. Minoosh resiste à água, ao vento, à maré que sobre, mas a questão principal parece transitar na exatamente na subjetividade dessa solitária resistência: em ambas as videoperformances paira a atmosfera intimista, reflexiva, reticente. Em *Resist*, a artista encontra-se de costas para o mar, encarando a câmera (Figura 18). Em *A Água e os Sonhos*, não podemos ver o rosto da mulher que caminha até a margem antes de ficar imóvel. É como se em *Resist*, a artista entregasse seu inconsciente à câmera, como se propusesse ser desvendada, lançado para fora de si, como se questionasse. Como se quisesse a presença de testemunhas. Enquanto que em *Solitude*, este inconsciente se volta para dentro, como se mergulhasse em sua própria profundidade. Relaciono em ambas as videoperformances a presença do mar como sendo o inconsciente: um que deseja ser desvelado, que pergunta para o fora; outro, que se deseja voltar-se para dentro, para si, para sua solitária e intimista existência reflexiva.

Ainda na praia do Laranjal, também o vento se fez matéria dentro de minha poética, e viria a se expandir de maneira rizomática, pois, posteriormente, tornar-se-ia presença em diversas videoperformances, fosse como protagonista ou coadjuvante. Nesta deriva à beira da Lagoa dos Patos, onde compreendi a presença da figura humana como fundamental em minhas investigações poéticas e, portanto para a pesquisa, senti a necessidade de transpor as sensações sobre o vento, pois eram demasiado intensas, em meio a seu ruído ensurdecedor.

Figura 18 - Resist: air, water, earth, video, Minoosh Zomorodinia, 2013



Fonte: <http://rahelehzomorodinia.com>.

Assim, recorri novamente à minha companheira de deriva, e a dirigi para que performasse com o vento. Solicitei que se fizesse entregue, que sentisse. Ela tentou *ser* com o vento, e ao meu olhar poético ao filmar a cena, ela tornou-se vento, sobretudo ao estar coberta por um pano translúcido. Fez movimentos ondulantes, deixou o vento conduzir, e neste momento entendi muito sobre o que buscava na pesquisa: um corpo quase como uma aparição, um corpo que tenta ser elemento, um corpo que é necessário para transmutar o sentir em ação. Somente com a presença – mesmo que translúcida – deste corpo, encontrei possibilidade de registrar o sentir, e percebi que o sentir ao qual me referia era tão humano quanto à presença do corpo, da qual agora necessitava nos vídeos. (Figura 19).

“E o vento era como o lamento daquilo que não é mais, era como a ansiedade das criaturas ainda não formadas, carregado de lembranças, preche de presságios,

feito de almas dilaceradas e de asas inúteis” (BACHELARD, 2001, p. 236), nos lembra o autor, pelas palavras de D’Annunzio.

Figura 19 - Indira Richter, fotografia registro de videoperformance, “Translúcido: O ar e os sonhos”, 2017



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

De intensidade se fazia o vento, de brilho o sol vestia o céu azul, e o tecido translúcido sobre o corpo era para mim a sensação materializada: de pés descalços eu gravava, sentindo os grãos graúdos da areia, que entrava por entre meus dedos, escorregava ao afundar-me ao solo, ao passo que a água respingava, e novamente as ondas se faziam presentes. “Com o ar violento, poderemos compreender a fúria elementar, aquela que é só movimento, e nada mais que movimento” (BACHELARD, 2001, p. 231), e através das palavras do autor encontro identificação com o momento descrito. Percebi que a força das sensações das quais eu falava e procurava apreender em imagens, residia no poder dos elementos. Ar, água, terra. Com todos os meus sentidos, estava entregue ao realizar este trabalho, e desta maneira, com este novo acontecimento, a pesquisa foi tomando substância, forma e sentido.

Também em *Sensation*, série de videoperformances de Minoosh Zomorodinia, relaciono a sensação através dos elementos, no caso o vento – ou o ar -, com a performance *Translúcido: o ar e os sonhos*. Em *Sensation III* (2016), a artista se posiciona em um recorte de uma paisagem no campo, no alto de uma colina, e, com um tecido prateado e reluzente, permite que o vento molde este tecido ao seu corpo (Figura 20). *Sensation* sugere que a performer está entregue aos movimentos desse vento, hora suaves, hora brutos. Como se quisesse apenas entregar-se ao movimento do ar, produzindo diferentes formas e reflexos, através do tecido prateado.

Figura 20 - Sensation III, fotografia, Minoosh Zomorodinia, 2016



Fonte: <http://rahelehzomorodinia.com/video/sensation>

Em *Translúcido: o ar e os sonhos*, a proposta fora também desta natureza: sentir o vento e com ele compor uma existência quase que simbiótica: movimentos que se alinham, curvas que dançaram juntas, em sinuosidade, sendo também um entrega ao sentir.

Cartografar, então, sensações? Produzir a partir das sensações experimentadas sob a atmosfera de cada cidade escolhida, experienciadas através da deriva, do campo de pesquisa como espaço nômade. Cartografei imagens em

movimento, fotografias, áudios e escritos, disparados por camadas de tempo. Um mapeamento de sensações experienciadas no caminho, no trajeto, proporcionadas pelo ato de caminhar, em cada lugar específico. Vento, chuva, neblina. Um corpo que sentiu e que pulsou. Um corpo imóvel, transbordando, ora silêncios, ora movimentos da ordem do sentir.

Neste momento, identifico a entrada da figura humana como o segundo momento cartográfico indicado por Kastrup (2015, p. 42): o toque. “O toque é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção”. Identifico o momento em que me deparo com a necessidade da figura humana, quando percebo a força na imagem dos movimentos do corpo, quando ocorre a captura de um dos elementos observados. “Algo se destaca e ganha relevo no conjunto, em princípio homogêneo, de elementos observados” (KASTRUP, 2015, p.42): a figura humana e a compreensão dos elementos – água e ar – neste momento da pesquisa foram compreendidos como caminho nômade a ser cartografado através da deriva, e assim como aponta a autora, destacaram-se, ganharam relevo neste conjunto.

A pesquisa se desenvolve a cada nova caminhada, a cada prática de deriva, e os pontos de relevo não se desvelam de uma hora para outra. O momento do toque fora identificado, mas, sobretudo fora sentido e experienciado. Sobre isso, a autora coloca que:

O toque pode levar tempo para acontecer e pode ter diferentes graus de intensidade. Sua importância no desenvolvimento de uma pesquisa de campo revela que esta possui múltiplas entradas e não segue um caminho unidirecional para chegar a um fim determinado. (KASTRUP, 2015, p. 42)

Assim, podemos entender que este momento se dá em diversos pontos: o toque com intensidade sentido através da necessidade da figura humana, mas também os pequenos toques, em diferentes graus, que levam a pesquisa a caminhos múltiplos, priorizando sempre a experiência por vir, como acontece também na deriva.

Após toda a intensidade de sentires desta tarde, a poética encontrou espaço para este acontecimento, e o vento estava forte o suficiente para soprar as velas do barco.

2.5 ESPELHO CRISTALINO: DUPLO TEMPO FLUTUANTE

O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo, que perfura o céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal.

(G. Bachelard, em *A Água e os Sonhos*)

Era como um espelho, no qual se podia mergulhar: uma passagem para outra dimensão existencial. As cores e formas movimentavam-se extravasando contornos: neste mundo sob o peso da água, a forma perdia o seu sentido, e embalada pelo vento (que não se podia sentir), era recriada conforme o movimento das ondas (Figura 21). Não acontecia diferente com o som: abafado, difuso, quase que obscuro, abaixo do sol a pino, complementava este mundo onírico e brilhante, existente atrás do espelho, sendo assim pura experiência sensorial, visual, sonora. Também mudavam as velocidades: os passos tornavam-se lentos, remetendo àqueles tipos de sonhos nos quais se precisa correr, porém nosso cérebro parece não mais comandar nosso corpo, negando movimento ágil às nossas pernas. Ainda, podia-se flutuar: como sobrevoar, como pairar no céu, como uma águia que observa o chão: pairando, observei a areia, seus grãos que se movimentavam, as pequenas conchas coloridas, e os peixes que não pareciam se importar com este corpo que ali estava apenas de passagem.

Como se acordasse abruptamente no meio de um sonho: atravesssei o espelho de volta para o mundo das formas contornadas: um salto, dois mundos em menos de dois segundos. Sentia o corpo pertencendo a estes dois lados do espelho. Olhos, ouvidos, antes do espelho. Braços, mãos, pernas e pés, através dele. Em uma bolha de introspecção, permiti-me experimentar estes dois mundos: salto, mergulho, flutuo, sobrevooo. Em um vai e vem através do espelho, senti o tempo existente em cada lado, onde um trabalhava em lentidão, e o outro em livre movimento. Permaneci neste sentir, neste existir simultâneo, nesta imersão aquática. Mais uma tarde se passou sem a presença das horas contadas.

Figura 21 - Indira Richter, frame de vídeo, “Espelho Cristalino”, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

As sensações, os sentires, as experiências: todas possuem um fio condutor, que neste momento da pesquisa, percebo ligado às estações do ano. Voltei aos escritos realizados em julho de dois mil e dezessete, quando o vento gelado aquecia o coração. Reli as memórias daqueles dias, senti toda a presença dos mares de prata, das ondas de tempo prateado, que em nada se pareciam com um espelho.

Mergulhar apenas para sentir: se as caminhadas em deriva me levaram a mergulhar em vento e em água, se fui entregue a ondas de prata, se atravesssei um espelho cristalino: busquei o desconhecido, absorvi sensações distintas e semelhantes, sem intencionar um propósito específico. Estar entregue a estes acasos, não saber o que deles extrairia, o quanto deles cresceria como pesquisa.

Janaina Tschäpe é uma artista alemã que trabalha com linguagens diversas, entre pintura, escultura, vídeos e fotografias, desenvolvendo uma poética na qual diferentes mídias são compõem sua obra. *The Ghost in Between* (2014), trata-se de um vídeo gravado na Amazônia, e conta com lendas e histórias do povo ribeirinho. Trata-se de um vídeo exposto em dupla projeção, onde em uma das partes, avistamos uma mulher que adentra o rio lentamente, até submergir nas profundezas do rio. Na outra metade, acompanhamos simultaneamente o que parece ser o trajeto

que a mulher percorre até submergir: avistamos o fundo do rio, com suas plantas e sua água turva, enquanto a câmera segue em frente.

The Ghost in Between propõe uma viagem subjetiva ao flertar com a ideia romântica da busca pelo desconhecido. Vemos uma mulher navegando pela paisagem, refletida num Rio Negro imóvel e espelhado. A imagem vai se tornando abstrata, como as manchas simétricas do teste psicológico de Rorschach, e assim o mundo conhecido abre espaço para a existência de seres místicos. A mulher se metamorfoseia em menina e em criatura e volta a ser mulher. Há cenas povoadas por crianças e seres antropomórficos que ora permanecem imóveis, como em documentos etnográficos, e ora interagem com a natureza em cenas justapostas às sequências de paisagem. (GALERIA FORTES D'ALOIA & GABRIEL, 2019)

Relaciono este vídeo de Janaína à Espelho Cristalino Flutuante. A relação que faço é puramente estética, ao passo que as duas obras apresentam imagens em movimento embaixo da água. Na obra de Janaína, podemos acompanhar o que seriam os dois lados do espelho em Espelho Cristalino Flutuante, duas existências de tempo em simultaneidade. Dois tipos de captação de imagem são apresentas: uma, como se fosse em primeira pessoa, como se a câmera estivesse afixada ao pé da mulher que adentra o rio, e a outra, enquadrada na posição de quem observa a cena que se passa (Figura 22).

Figura 22 - The Ghost in Between, captura de tela de video, Janaína Tschäpe, 2014



Fonte: <http://fdag.com.br/exposicoes/the-ghost-in-between>.

São dois tempos diferentes em uma mesma ação, cada qual representado em imagem: temos a sensação de que estamos observando a mulher, mas sabemos também o que com ela acontece, no outro lado do espelho. Em Espelho Cristalino Flutuante, existe apenas um ponto de vista, em primeira pessoa: aquela que submerge e imerge, como se a câmera fossem os próprios olhos, intensificando a sensação de se estar só, no duplo tempo do espelho. Encontro esta relação de diferença de sensações mesmo na proximidade existente na experiência de adentrar o espelho d'água.

Optei por imergir nesta pequena localidade chamada Pântano do Sul, um vilarejo de pescadores na ilha de Florianópolis. Desta vez, toda a interação sensorial nada teve a ver com a história, com tempos de guerras, com línguas estrangeiras. A imersão fora em água, a interação foi com a areia, com as conchas e os peixes, com um mundo ao qual não pertencço: não sou um ser aquático e não me encaixo com o verão (Figura 23 e 24).

Figura 23 - Indira Richter, frame de vídeo, “Mergulho”, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Não ando sob o sol de janeiro, nem aprecio o canto das cigarras, e desse modo, ao estar deslocada do conforto dos dias gelados, escrevi compulsivamente em meus diários, tudo sobre este mundo tão diferente: o que senti, o que encostei, o

ar que faltou, a água viva que assustou, o coração que disparou quando os pés não alcançaram o chão.

Figura 24 - Indira Richter, fotografia, “Pântano de sol”, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Através do espelho, senti a força das águas, e com uma câmera Go Pro afixada como um colar, registrei em vídeos e fotografias, todo o processo deste atravessamento.

2.5.1 Pequenas notas sobre a terra

Nem só de experiências imersivas agradáveis, se fez esta pesquisa. A primeira experiência com a terra fora habitada por desagradados, e talvez por isso, tenha sido intensa apesar de rápida. A caminhada pela busca do desconhecido, dessa vez se fazia por degraus, por escadas, por algumas horas em mata fechada.

A trilha adentrava morro acima, descia morro abaixo. Depois disso, a promessa de uma visão paradisíaca. Era verdade: do outro do morro, uma experiência temporal de natureza cronológica aguardava ser sentida.

Composta por escadas de pedra, a caminhada íngreme não fazia sentido, a experiência da caminhada naquele momento fazia-me questionar o quanto valeria a pena todo aquele peso de um dia abafado em mata fechada. Se parava para descansar, era devorada por mosquitos, se seguia, era tomada pelo terror de estar cada vez mais longe da zona de conforto que era a praia do pântano. Do mundo onírico do espelho, diretamente para um pesadelo úmido e escuro. Mas seguia, sem saber o motivo. A este ponto, percebia o quanto o desconhecido movimentava meu processo de criação.

Adotando a mesma prática das imersões anteriores, não verificava as horas. Ao menos esta era a ideia inicial. Entre uma longa subida, entre mosquitos, aranhas, e alguns bons barulhos assustadores e sombrios de floresta, encontro uma nascente de água. Continuo a passos largos e logo inicio a descida (Figura 25).

Figura 25 - Indira Richter, fotografia, "Trilha", 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

É preciso dizer que, das experiências vividas com o tempo, até este ponto da pesquisa, esta estranha imersão na floresta fora a mais intensa, a que mais

deslocou a noção de tempo cronológico. Pensei estar a horas caminhando, e quando cheguei à praia paradisíaca, não resisti a olhar quantas foram as longas horas que passei na mata: havia passado apenas uma hora. Não era possível, algo estava errado, não podia acreditar. Mas era verdade. Pensei então sobre esta sensação.

Sob a sombra de uma árvore de folhas largas, sentada sobre uma grande pedra com inscrições dos povos sambaquis, à beira da lagoa formada pela nascente descoberta no morro, sentei e escrevi. Não de imediato: a estranheza da sensação me deslocara de mim, e de uma maneira catatônica, apenas observei as ondas quebrarem, logo adiante no mar.

Uma tentativa de escrever movida pelo incompreensível: isso que nos força a pensar diferentemente, e a buscar saídas para a parasitagem das representações, o assédio dos clichês (...). Sujeito em fluxo, cavando espaços, que sejam lá minúsculos, de produção de um presente cotidiano potente, leve e indisciplinado. (PRECIOSA, 2010, p. 16).

E neste ato movido pelo incompreensível, como descreve a autora, a potência da escrita solta se revela. O diário como dispositivo, como ferramenta de pesquisar a própria pesquisa. O sentir revelado pela escrita descompromissada, compreendido posteriormente, sendo parte da poética, sendo composição. Vídeos, escritos, e toda a carga do sentir: pesquisadora sendo cartógrafa, sendo composição em sua própria pesquisa, fazendo assim, do próprio ato de escrever uma experiência de deriva (Figura 26).

Ainda que a água se fizesse presente, doce na lagoa e salgada no oceano, a experiência elementar fora com a terra. Fora sobre a terra, sobre o caminhar, sobre o estado experienciado ao subir e descer um morro de rocha, que esta parte da experiência aconteceu. Ainda, é preciso lembrar a pedra com as inscrições sambaquis. Em traços de linhas duras, claramente entalhadas de modo a servir como lugar de descanso, em diversos ângulos de apoio que se assemelhavam a um grande sofá com diversos lugares; havia nela ainda um centro: neste encontravam-se as inscrições, também em formas de linhas. Havia aquela mesma sombra, servido de abrigo a um povo pré-histórico? O que acontecera naquela pedra à beira da lagoa? (Figuras 27 e 28).

Figura 26 - Indira Richter, frame de vídeo, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 27 - Frame de vídeo, Indira Richter, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 28 - Indira Richter, fotografia, “Desde sempre”, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Certamente muito se pode concluir por tratar-se de uma fonte de água doce, mas que instantes moldavam aqueles ângulos retos? O que significavam aquelas linhas, se é que significavam algo? Poderiam ser apenas marcas deixadas pelo afiar de utensílios? Imaginar um objeto através dos tempos: moldou-se assim mais uma pequena experiência temporal.

Ainda havia as pedras no pé do morro, onde as ondas do mar quebravam. Pontiagudas e arredondadas, terra moldada pelas águas e pelos ventos, com vários metros de altura, afincadas ali, com toneladas de peso e de séculos. As sensações se costuravam pela imensidão da existência, de quem sempre esteve ali. Não era como o espelho cristalino: era impenetrável em sua imponência, a qual não poderia atravessar, ou deixar-me cobrir: cabia silenciar:

Era preciso dar atenção a este chão que em sua inumana hospitalidade acode essa subjetividade em devir. Um alguém constelado de sensações [...], que lhe fustigam a alma e o forçam a ir anotando em páginas dispersas, relevos existenciais se produzindo. (PRECIOSA, 2010, p. 19).

Nesta experiência imersiva, onde senti a terra, o ato da escrita aconteceu em um momento distinto dos demais, pois levei comigo os diários, para que pudesse escrever durante a caminhada. Escrevi sem ainda ter absorvido, digerido a experiência, de modo que as palavras saíram como um gaguejar, com um balbuciar aparentemente incoerente, onde os pontos precisaram ser ligados posteriormente.

As imagens capturadas nesta ocasião dividiram-se entre vídeos e fotografias. Curioso pensar que durante as experiências de gravação, incomodava-me a instabilidade do tripé, pois a intensidade do vento não cessava (Figuras 29 e 30). Ao assistir os vídeos, esta instabilidade não mais incomoda, não mais se apresenta como “defeito”. Passei a percebê-las como uma espécie de marcador, tão importante para capturar o tempo quanto as ondas do mar, que são permanentes em seu movimento. A instabilidade do tripé, nada mais era do que o vento, fazendo sentir, sendo presença visível através da trepidação.

Figura 29 - Frame de vídeo, Indira Richter, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 30 - Frame de vídeo, Indira Richter, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Com este movimento de tripé e de pensamento, desprendo-me de algumas questões formais. Quantos vídeos foram deletados, por não compreender que a poesia dos instantes não poderia ser planejada, e moldada ao meu ideal de imagem? Estes acasos, presentes em instabilidades, em pequenas aparições de cães, pássaros, pessoas, vieram a acrescentar as percepções sobre a pesquisa, sobre a imersão. Sobre o deixar-se ao acaso, tão desconhecido quanto os lugares que visitava.

Certamente continuei a compor imagens as quais os movimentos são estéticos, são pensados, elaborados na parte que me cabe, já que não posso interferir nas águas, no fogo, na terra... Mas... E se eu pudesse? Já não havia escrito roteiros, para que minha colega performasse com o vento? Já não sabia ser possível, compor com os elementos?

Em terra, água e ar: caminhei, nadei e flutuei em deriva e cartografei sensações sobre o tempo. Entre elas, identifiquei fronteiras: temporais, físicas, geográficas, climáticas. A pesquisa foi sendo construída à medida que permiti construir-me com ela: um corpo móvel composto por escritos, imagens e ações, atravessado por conceitos que se mostraram pertinentes ao fazer poético. Neste sentido, Virgínia Kastrup esclarece o pesquisar cartográfico:

Como uma antena parabólica, a atenção do cartógrafo realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo. (KASTRUP, 2015, p. 41).

Esta fora a última caminhada na qual trabalhei apenas por detrás da câmera. Instaurou-se um novo acontecimento entre o processo de criação: deixei de ser olhos por trás da câmera, e passei, a partir de agora, ser objeto que compõe a cena, que performa, que aparece fazendo nada mais do que o que sempre fez: sentir o tempo através dos elementos, sendo imagem em movimento, porém com sensações agora de outra ordem, abrindo caminho para o desabrochar desta pesquisa: a videoperformance.

2.6 CAMINHAR COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO

O contexto contemporâneo exige de nós cada vez mais rapidez, onde tudo acontece em ritmo acelerado, onde as respostas precisam ser rápidas, e o tempo para observar e absorver tudo que nos cerca, tornou-se cada vez menos perceptível em nosso cotidiano. Vivemos atualmente em um mundo de fortes estímulos visuais: cidades tomadas por edificações, letreiros, propagandas, carros, pessoas, movimento, acostumando também nosso olhar, com essa aceleração, com o imediatismo e a pressa.

Tal realidade se aplica em maioria aos centros urbanos, e o nosso tempo para sentir o mundo cede espaço para a efemeridade dos sentires instantâneos. Toda época possui sua característica existencial no mundo, e o presente momento parece remeter cada vez menos ao ato de observar. Para suprir as necessidades de nossa realidade, onde o tempo nunca é o suficiente, encontramos maneiras de aproveitá-lo: a comunicação em tempo real, os carros, as bicicletas, e todos os meios de locomoção pensados para nos trazer agilidade, rapidez e uma suposta eficiência. Tais meios de comunicação e locomoção beneficiam a humanidade de uma maneira nunca antes observada em nossa história, mas também há quem perceba que nem só de benefícios adjetivam-se todos esses meios de tornar a vida mais rápida.

O ato de caminhar hoje se tornou uma atividade pouco explorada se considerarmos as inúmeras possibilidades que o andar pode nos oferecer. Como se no ato de caminhar fosse apenas uma ligação necessária entre dois espaços, como

se seu único objetivo fosse nos levar a algum lugar. Como se o a caminhada não fosse também processo a ser observado. Caminhamos para chegar (de preferência rapidamente) a determinado local; caminhamos também para exercitar nossos corpos; caminhamos como se o trajeto não tivesse em si uma riqueza de composições, como se não fosse um caleidoscópio de momentos, de histórias, de acontecimentos. Caminhamos sempre para chegar em.

Compreendo o ato de caminhar como ação artística, dentro desta pesquisa. Foram as caminhadas na cidade de Santa Maria - na qual resido - que dispararam a necessidade do encontro com o desconhecido, me fazendo querer caminhar também por outros lugares.

Sobre o ato de caminhar como processo de criação em escrita, Carolina Oliveira coloca que “às vezes, precisamos escrever para sair do lugar, outras vezes, saímos do lugar para poder escrever” (2015, p. 02). A autora trabalha sua escrita ao potencializa-la através das práticas de caminhada, na qual pesquisa sobre experiências possíveis entre o caminhar e a Educação. “Ao caminhar estamos passíveis a encontros que a própria experiência nos proporciona.” (OLIVEIRA, 2015, p. 03). Em meus processos de criação, caminhava para potencializar a escrita, e caminhava para encontrar a poesia dos detalhes nos trajetos. Caminhava para criar.

Desse modo, o caminhar como potência de escrita se iniciou em meu processo de pesquisa: assim como a autora nos fala que acerca de seu processo de criação, também eu sentia a necessidade de sair do lugar para poder escrever. Em minhas experiências, na busca por um lugar para escrever, passei a observar os trajetos. E nos trajetos compreendi o que precisava para imergir na poética de pesquisa: caminhar por lugares desconhecidos, para sentir o desconhecido. Caminhando para chegar a um lugar, percebi que encontrara este lugar, justamente no trajeto. Precisava então, também de trajetos novos para percorrer.

Caminhar como maneira de potencializar a criação não é uma novidade. Muitos escritores, filósofos, poetas e historiadores o faziam tinham em suas rotinas. Karla Brunet aponta que:

No decorrer da história, filósofos e escritores usaram a caminhada como parte do processo de criação. Rousseau era o caminhante romântico em busca de uma natureza pura. Afirmou que só conseguia meditar quando caminhava. Kant era conhecido por ter um horário fixo para suas caminhadas diárias, caminhava para depois sentar e escrever. Já Friedrich Nietzsche escrevia enquanto caminhava (SOLNIT, 2016; COVERLY, 2015).

Henry David Thoreau (2012) optou por caminhar na natureza como uma forma de fugir da sociedade, de entender que somos parte do meio ambiente. (BRUNET, 2018, p. 12)

Em *A Arte de Caminhar – Ilha da Maré* (2018), Brunet nos apresenta um panorama geral sobre a caminhada como prática nos processos de criação, processos estes que habitaram diversas criações de natureza escrita filosófica e poética. Aponta também que a caminhada é um ato político, ao passo que o carro tornou-se o protagonista em nossa locomoção nas grandes metrópoles. Ressalta que ao estarmos sujeitos à falta de estrutura, à violência física, que “insistir em caminhar como modo de locomoção nas grandes cidades é sim um ato político” (2018, p. 13).

A caminhada como processo, portanto, caracteriza processos de criação por inúmeros vieses, e nesta pesquisa, penso o ato de caminhar como processo de criação artística e poética. Um caminhar que habita a escrita, os *insights* poéticos, e que em alguns momentos também aparece como obra.

O ato de caminhar é caracterizado pelos Situacionistas como deriva. Em 1958, Guy Debord (1931 – 1934) escreve o texto-manifesto no qual:

Descreve e normatiza a prática da deriva, que consiste em perambular, principalmente a pé [...], sem rumo pré-definido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões extemporâneas, a direção a ser tomada a cada momento. (JACOPO VISCONTI, 2012, p. 15)

As derivas eram praticadas pelos situacionistas dando preferência a espaços urbanos, pois este movimento é caracterizado pelas disciplinas da psicogeografia e do urbanismo unitário, e na visão de seus autores possuía um objetivo quase científico (JACOPO, 2012). Em *A Prática da Deriva como Dispositivo de Criação para as Artes da Cena* (2017), Carlos Resende ajuda a pensar o situacionismo, entendendo que a prática da deriva não nasce exatamente no campo das artes, mas passa a ser uma prática que se estende ao campo artístico:

Este movimento surge como uma reação crítica a toda lógica de espetacularização da sociedade refletida na arquitetura e no modo operacional da cidade. Originalmente, no Situacionismo, nunca se houve a pretensão da deriva ser vista como uma atividade propriamente artística, mas apenas como técnica urbanista. Paradoxalmente, o estudo desta prática e sua incorporação em processos criativos se tornaram frequentes, e parecem disparar reflexões e outras possibilidades de expressão num campo expandido das Artes. (RESENDE, 2017, p. 08).

Muitos artistas passam a trabalhar com o ato de caminhar em seus processos, desde a década de 50 até os dias de hoje. Uma das obras mais emblemáticas trata-se de *A Line Made By Walking* (1967) do inglês Richard Long (Figura 31). O artista utiliza a prática da caminhada como meio de produzir e de pensar o espaço da arte durante toda a sua carreira (BRUNET 2018), e na referida obra, a caminhada aparece como obra. Nela, Long caminhou diversas vezes em linha reta, indo e voltando sobre um gramado, na Inglaterra. O trajeto ficou então marcado nesse gramado, e “os traços dessa caminhada criaram uma linha que foi fotografada como forma de objetificar a obra de arte” (BRUNET, 2018, p.14 -15).

Figura 31 - *A Line Made By Walking*, fotografia, Richard Long, 1967



Fonte: <http://www.richardlong.org/Sculptures/linewalking>.

À primeira vista, a obra de Long em nada parece se relacionar com a deriva tal qual instrui Debord, ao passo que esta caminhada é executada com um trajeto definido, no campo em vez da cidade, praticada por um homem sozinho, distante da

urbanização que remete à sociedade capitalista, característica evidenciada pelo situacionismo (JACOPO, 2012). Porém, o autor compreende que “contudo, a obra de Long responde ao mesmo desejo de desvincular o ato criativo das amarras e das imposições do mercado (JACOPO, 2012, p.19)”, aproximando assim, conceitualmente a obra de Long com a prática da deriva.

Compreendo essa obra de Richard Long também como uma experiência temporal, ao relaciona-la com minha pesquisa.

Quanto tempo teria sido necessário para que a grama ficasse marcada pelos movimentos de ida e volta do artista? A linha deixada pelo trajeto é também um vestígio, um rastro, uma marca de alguma ação. A materialidade fora apresentada em fotografia: a visualidade encontra-se na marca dos passos que compõe a linha.

Obras que consistem apenas no ato de andar e que programaticamente se recusam a produzir algo que não seja um mero registro desse ato, funcionam de maneira análoga: existem apenas no tempo presente, no momento em que acontecem, não precisam de um passado, e não olham para o futuro. (JACOPO, 2012, p. 51).

Em 1970, Artur Barrio realizou uma ação intitulada *4 dias e 4 noites*, na qual realizou uma intensa prática de deriva, onde caminhou sem rumo e sem trajetos pré-determinados por diversos bairros do Rio de Janeiro, sem alimentar-se, até atingir completo esgotamento, ação a qual Jacopo define como “deriva solitária e alucinada” (2012, p. 49). Após a ação, Artur Barrio anunciou que escreveria um livro-diário de 400 páginas sobre essa experiência, mas o que produziu, então, foi um livro com páginas em branco, fazendo referência ao silêncio, à impossibilidade de descrever tal ação: “Quase um ato de redenção ao silêncio, uma admissão da impossibilidade de se criar um registro que desse minimamente conta da carga dionisíaca da ação” (JACOPO, 2012, p. 50). A partir dessa ação de Artur Barrio, podemos pensar no quanto a prática da deriva pode ser intensa, repleta de carga potencializadora, carregada de intensidade de experiência. Desse modo compreendi a prática das caminhadas dentro de minha pesquisa: tendo o ato de caminhar como possibilidade de entrega a todas as intensidades que compõem os diversos processos de uma pesquisa artística poética e visual. Intensidades estas que povoaram a escrita o processo de criação, aparecendo também como obra e determinados momentos.

Francesco Careri, arquiteto italiano adepto às práticas da caminhada, juntamente com seu grupo, chamado Stalker. Em *Walkscapes* (2013), Careri faz um apanhado sobre o ato de caminhar, desde a pré-história, passando pelas deambulações surrealistas influenciadas pelo dadaísmo, pela deriva dos situacionistas, e chega na caminhada como prática artística, na qual cita artistas da *Land Art*, e posteriormente, as práticas de seu grupo, o Stalker (CARERI, 2013). O autor esclarece o início das incursões em caminhada, iniciadas por membros do grupo parisiense Dadá, que posteriormente viriam a se tornar surrealistas:

No dia 14 de abril de 1921, em Paris, às três da tarde e sob um dilúvio torrencial, os membros do movimento Dadá encontraram-se em frente à Igreja de *Saint-Julien-le-Pauvre*. Com essa ação, pretendem inaugurar uma série de excursões urbanas aos lugares banais da cidade. É uma operação esteticamente consciente, dotado de muitos comunicados de imprensa, proclamações, panfletos e documentação fotográfica. (CARERI, 2013, p. 71).

Assim, as caminhadas iniciam-se com o Dadá, sob a perspectiva de que a arte precisava transitar por espaços livres. O grupo encontrava-se internamente enfraquecido, desgastado por polêmicas internas, mas ainda assim, esta incursão dadaísta continua sendo a mais importante operação do grupo, sobre a cidade (CARERI, 2013), e se torna um início do que viria a ser as deambulações surrealistas, a deriva, e o caminhar como ato artístico.

Sobre o momento de transição do grupo Dadá para o surrealismo, Careri (2013) aponta que:

Em maio de 1924, o grupo dadaísta parisiense organizou outra intervenção no espaço real. Dessa vez, não se tratou de encontrar-se num lugar previamente escolhido na cidade, mas de realizar um percurso errático num vasto território natural. A viagem foi [...] um verdadeiro e próprio percurso iniciático que marcou a passagem definitiva do dadá para o surrealismo. (CARERI, 2013, p. 78)

Careri (2013, p.78) esclarece e especifica o que os surrealistas denominaram então, como deambulação. Desse modo, identifiquei minhas práticas de caminhada com alguns aspectos da deambulação, pois, segundo o autor, “O percurso surrealista coloca-se fora do tempo [...]. Apresenta-se como um sujeito ativo, um produtor autônomo de afetos e relações”. O autor ressalta que:

Diferentemente da excursão dadaísta, dessa vez o palco de ação não é a cidade, mas um território “vazio”. A Deambulação – termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandono no inconsciente – desenvolve-se entre bosque, campos e pequenos aglomerados rurais. Pareceria que junto com a intenção de superar o real no onírico, há a vontade de um retorno a espaços vastos e desabitados, aos confins do espaço real (CARERI, 2013, p. 78).

Quando executei as caminhadas como processo de criação artística, muitos destes processos se fazem no sentido de colocar-me “fora do tempo”, ao passo que não verificava as horas, durante os percursos, e procurei sentir este tempo da maneira como ele a mim se apresentasse, buscando o desprendimento do tempo cronológico e linear. Importante ressaltar que o tempo cronológico nunca foi negado dentro da pesquisa: apenas permaneci disposta a outras maneiras de percebê-lo.

Após os movimentos de visitas dadaístas, e das deambulações surrealistas, inicia-se o que conhecemos como deriva, a partir do movimento letrista, que posteriormente, se tornaria o movimento Situacionista em 1957, Liderado por Guy Debord. (CARERI, 2013). Para o autor, esse movimento “reconhece no perder-se na cidade uma possibilidade expressiva concreta da antiarte, e o adota como meio estético-político através do qual subverter o sistema capitalista do pós-guerra” (CARERI, 2013, p. 82).

A deriva trata-se de “uma atividade lúdica coletiva que não apenas visa definir as zonas inconscientes das cidades, mas que - apoiando-se no conceito de psicogeografia - pretende investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo”

A deriva é reconhecida então como uma atividade coletiva e lúdica, que visa não apenas definir lugares inconscientes das cidades, mas que também investiga os efeitos psíquicos que a cidade produz nos indivíduos, e para isso, apoia-se no conceito de psicogeografia (CARERI, 2013).

A deriva é a construção e a experimentação de novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa, e que pretende ser a superação da deambulação surrealista(...). Os letristas rejeitavam a ideia de uma separação entre a vida real alienante e aborrecida e uma vida imaginária maravilhosa: é a própria realidade que tinha de se tornar maravilhosa. Não era mais tempo de celebrar o inconsciente da cidade, era preciso experimentar os modos de vida superiores através da construção de situações na realidade cotidiana: era preciso agir, e não sonhar. (CARERI, 2013, p. 85).

Compreendi minhas práticas como caminhadas que bebem das duas fontes: da deambulação e da deriva. Da deambulação quando busquei justamente o onírico, o sonho, a manifestação do inconsciente. É para isto inclusive, que caminhei em cidades desconhecidas: o novo é para mim encantamento, mundo outro a explorar. Desejo o mundo maravilhoso do desconhecido, também não priorizo pelo meio urbano, nem o campo. Priorizo o desconhecido. Relacionei esta investigação também à deriva, pois em determinados momentos, como veremos a seguir, as práticas tiveram natureza lúdica e foram praticadas coletivamente. A deriva também pode apresentar caráter de exaustão: caminhar até não aguentar mais, e esta prática também foi adotada em minhas caminhadas, sobretudo nas cidades: meio onde a deriva é praticada. E, paradoxalmente, mesmo sentindo de maneira onírica, como em deambulação, criei uma realidade cotidiana maravilhosa em minhas imersões de diversos dias em cada cidade, em um cotidiano, como propõe a teoria da deriva.

A caminhada como processo artístico para mim não necessita enquadrar-se nesta ou naquela determinação. Necessita nutrir a pesquisa, a escrita, a poética e a própria obra, e compreender esta prática dentro de dois movimentos enriquece, faz da pesquisa fluidez. Fluo então através das caminhadas, derivando e deambulando, cartografando: permitindo acontecer junto com o processo poético.

Kelly Wendt é uma artista pesquisadora gaúcha que utilizou a prática das caminhadas como processo de criação em seu trabalho poético de pesquisa em Artes Visuais, intitulado *De Olhos Cerrados: visões sem lembranças*, onde relaciona processo de criação, mídias e multiplicação de imagens (WENDT, 2010). Kelly pratica suas caminhadas na cidade de Pelotas – RS (Figura 32), onde encontra a poética de seus estudos

Caminhadas descomprometidas, banais e repetitivas pela cidade de Pelotas, permitem-me absorver e compreender a atmosfera do lugar, a qual é reproduzida através de fotografias na série “de olhos cerrados”. Neste trabalho, o olhar está voltado a pelotas, cidade das ruas quadriculadas, de fácil caminhada, de infinitos cruzamentos e de edificações que seguem um ritmo e um padrão específico por tempo e espaço (principalmente na zona portuária e centro). (WENDT, 2010, p. 15).

A artista produz, portando, tendo as caminhadas como ponto de partida. Imerge na cidade de Pelotas, e através da repetição das caminhadas, produz sua poética, tendo seu processo criativo disparado pela prática da deriva.

Sobre o situacionismo, a autora destaca que “o grupo acreditava na arte ligada à vida, a qual vai além dos padrões modernos, ligada a questões práticas do cotidiano, como a cidade e o meio urbano.” (WENDT, 2010, p. 40). A arte ligada à vida: assim pratiquei as derivas, imersa no sentir, aberta ao acaso, atenta ao percurso; e assim como Kelly, compreendi através das caminhadas a atmosfera dos lugares, sempre atenta às formas como o tempo de apresentava, procurei reproduzir esta atmosfera temporal em minhas poéticas.

Figura 32 - De olhos cerrados, fotografia, Kelly Wendt, 2009



Fonte: <http://deolhoscerrados.blogspot.com>.

3 DUNAS DO SENTIR: UM SALTO

Andei pela orla da praia a procura do inesperado. Prestei atenção ao som, às diferentes texturas de areia que atravessavam por entre os dedos, a cada passo, a água que com delicadeza trazia um pouco de alívio aos pés de passos lânguidos, abatidos pela experiência da trilha, no dia anterior. No décimo dia ao sol, ao sal e ao vento, as marcas do tempo se fizeram presença: escureceram a pele, modificaram os cabelos, calejaram os pés – quase sempre descalços.

Também já não sentia o pequeno povoado da mesma maneira: acostumei com o leve quebrar das ondas, que ao decorrer da faixa litorânea se tornavam mais fortes, mais intensas, até quebrarem ferozes, nas pedras do final da orla. Em caminhadas diárias, sob esta perspectiva, onde o som se modificava a cada quilômetro andado, o sentir foi tomado por uma atmosfera de profundo silêncio, quanto mais alto se fazia o som da praia. E neste silêncio, desloquei a atenção das espumas de força aquática: uma vasta cadeia de dunas de areia muito branca prendeu meus olhos em sua sinuosa presença.

Era aquele o local. Aconteceu assim o encontro com o primeiro cenário no qual decidi experimentar a performance. Acomodei-me entre duas dunas, em um pequeno espaço de sombra, com uma rala vegetação rasteira. Entreguei-me àquele momento, sentindo, buscando perceber de que maneira seria eu parte daquele cenário. Olhos fixos no horizonte: impossível visualizar o que havia por detrás do que parecia ser a última duna. Ainda era o desconhecido que instigava, mesmo agora, nesta nova movimentação da pesquisa.

Ali, entregue à areia, onde de maneira levemente assustadora não parecia haver qualquer outro ser vivo por perto, permiti-me entregar ao processo criativo ao fazer um jogo de associações de imagens. Entreguei-me a memórias de minhas referências, e uma específica vem, vai e volta: a primeira cena do longa metragem *O Espelho* (1975), do cineasta russo Andrei Tarkovsky (Figura 33). Nela, uma mulher sentada sobre uma cerca, em primeiro plano, observa um homem que caminha em sua direção. Através de uma vegetação baixa e verde, ele vem de longe, e de um pequeno ponto no horizonte passa a uma figura humana, que podemos visualizar com clareza quando se aproxima da mulher na cerca, e assim iniciam um diálogo.

Figura 33 - Andrei Tarkovsky, O Espelho (1975), frame, longa metragem, 1975



Fonte: <http://twi-ny.com/blog/2015/08/05/andrei-tarkovsky-sculpting-in-time-themirror>.

Decodificar as razões da mente e de nossas lembranças por certo não se trata de tarefa fácil, mas na cena descrita, encontrei referência para esta primeira performance. A ambientação não se parecia, e não havia alguém a esperar no final da duna, mas sentia que deveria ir ao encontro deste final, deste horizonte: como o homem que vem de longe e se torna uma forma identificável, desejei fazer o processo inverso, e de presença, tornar-me um ponto indecifrável no horizonte. O homem encontrou a mulher na cerca; eu encontrei o desconhecido no final da última duna.

Anteriormente, os processos de captação de imagens não dependiam de um planejamento, pois estava entregue ao acaso, a surpresa, e desejava capturar cenas que não estivessem ao alcance de meu controle. Mesmo as performances realizadas pela performer, em Pelotas, aconteceram de maneira inesperada, com roteiro criado na hora, com movimentos entregues ao presente. Mas a tarefa agora era interagir com um local posteriormente encontrado, portanto o processo passa a se diferenciar ao passo que exige planejamento. Despedi-me do abrigo entre dunas,

para retornar no outro dia: figurino, roteiro, objetivo. Com a grande diferença de que agora eu estaria em frente à câmera, outra experiência na videoperformance.

A videoperformance é um segmento da videoarte, situada dentro do que chamamos de vídeo conceitual. Segundo Rush (2006, p. 87), “grande parte da videoarte inicial pode, de fato, ser vista, em nível, como a gravação de uma performance, ou o que passou a ser denominado de ações performáticas”.

Todo o campo de ação desta pesquisa, portanto, situou-se no que chamamos de videoarte, e se desenvolveu em seus vários segmentos. Trabalhar com vídeo trouxe, portanto, a possibilidade de desenvolver modos próprios de atuação, de criação e de fazer poético. Nele pude explorar o espaço, a forma, o enquadramento, e dentro da videoperformance, meu próprio corpo dentro desta imagem.

O vídeo tornou-se uma extensão do gesto artístico há tanto tempo associado à pintura, e principalmente aos expressionistas abstratos, que enfatizaram o próprio ato físico de pintar. Com o vídeo, era possível gravar o gesto do artista, e observar seu corpo no ato da criação. (RUSH, 2006, p. 79).

Fortemente presente, a linguagem cinematográfica desde muito cedo habitou em minhas referências. Em escritos, em devaneios, deslumbre e analogias, em meio a poesias, signos, movimentos e silêncios, talvez fora o que tenha impulsionado o desejo de trabalhar com videoarte. Assim, não poderia ser diferente neste momento, onde penso o vídeo enquanto performance. Assim como Tarkovsky, Lars Von Trier ultrapassa a narrativa, o simples reproduzir de uma história, deslocando questões profundas como a morte, a dor, o sofrimento, o justo, o certo e o errado. Igualmente grandioso em poesia visual, apresentei então como referência para o figurino escolhido, a roupa que aparece vestindo a protagonista de Medea (1988). Trata-se de um vestido longo e preto, que cobre todo o corpo.

De tal modo, no que a princípio pode parecer simples, procurei trazer à imagem que produzi a mesma densidade das sensações as quais senti. Andar coberta de preto sob o forte sol do meio dia, com os pés descalços em dunas de areia escaldante não fora uma obra do acaso. Desejei extrapolar as sensações que sentiria durante a performance, durante o andar até transformar-me em um pequeno ponto difuso.

Saber-se sentindo aquele exato momento, os pés que queimaram em ardor, o coração que disparara pelo excesso de calor, o corpo que vacilou pela subida e

descida das dunas. O horizonte que parecia próximo e não era, a distância que pareceu ter sido quadruplicada, a noção de percepção completamente deslocada. Quando cheguei ao meu destino, quando me tornei no vídeo o ponto preto no horizonte, quando encontrei o desconhecido... Havia um abismo. Não havia continuação de dunas, havia uma espécie de vala, com vegetação aquática. Provavelmente uma pequena sanga.

Deparei-me com o que havia depois da última duna quando o corpo suplicava, quando racionalmente não havia naquilo um sentido, e que talvez não devesse estar procurando este desconhecido. Mas algo me fazia continuar, eu não podia vacilar. Era um limite desconhecido sendo transbordado. Bachelard (1997, p. 18) nos diz que “a verdadeira poesia é uma função de despertar”. Talvez a imagem seja mais simples do que toda a sensação desta experiência, mas também neste momento em que decidi seguir até o fim, entendi que fazia arte simplesmente porque precisava fazer: despertei. (Figura 34).

Figura 34 - Indira Richter, frame de videoperformance “Duna”, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O artista inglês Simon Faithfull, em sua videoperformance *Going to Nowhere 1* (Figura 35), apresenta também a caminhada como ação e objeto. Ao deslocar-se pela neve, o artista caminha lentamente em direção oposta à câmera, até que sua

figura se transforme em um ponto no horizonte, sendo engolida pela imensidão da paisagem branca formada pela neve. Faithfull explica:

A luz muda quando as nuvens passam por cima, os pássaros voam e fica aparente que a câmera foi deixada em seus próprios dispositivos. Indo a lugar nenhum 1 foi uma tentativa de testemunhar uma ausência e verificar se o mundo ainda existia durante essa ausência. (FAITHFULL, 2018)

Figura 35 - Simon Faithfull, Going to Nowhere 1, videoperformance, 1995



Fonte: http://galeriepolaris.fr/otw_pm_editions/simon-faithfull-does-the-world-exist-when-im-not-there.

A artista brasileira Noara Quintana realizou no ano de 2014 a performance intitulada Apelos de Horizontes (Figura 36). A performance apresenta a caminhada como forma de elaborar desenhos geométricos que acenam para as quatro direções do horizonte. Segundo a autora, esta geometria dialoga com o poema “A água”, do poeta franco-egípcio Edmon Jabès:

[...] O deserto é minha viagem, minha errância. / Sempre entre dois horizontes; / entre horizonte e / apelos de horizontes./ Além-fronteiras. / A areia brilha como a água / na sede inextinguível. / Tormento que a noite adormece. [...] (QUINTANA, 2018)

Encontrei cruzamentos entre Duna e Apelos de Horizontes, performance de Noara. Cruzamentos que transitam entre a ambientação e o figurino: ambas performances realizadas em solos de areias brancas, ambas performers vestidas de preto.

Figura 36 - Noara Quintana, Apelos de horizontes, performance, registros em impressão fotográfica sobre madeira, 2014



Fonte: <https://www.noaraquintana.com/Apelos-de-horizontes>.

O título do poema de referência sugere que a artista escolhe a areia para performar algo de água que lhe perpassou como poética para criar a visualidade de sua performance. Também em duna compreendo um elemento – a terra, ou no

caso, a areia – como potência disparadora de sensações temporais: ambos os trabalhos sugerem os elementos em sua poética.

Também o ato de caminhar se destaca nas conexões que encontrei entre Duna e Apelos de Horizontes. Noara busca caminhar em direções que formam geometrias; Em duna, caminho em uma única direção por caminhos sinuosos: entre a geometria do caminhar de Noara e a organicidade do caminhar em Duna, os horizontes são o objetivo. Em ângulos ou em curvas, o ato de caminhar se faz presente enquanto composição da obra.

Apresentei na performance Duna não somente a experiência temporal com o solo e o entendimento do corpo como limite, mas também a caminhada como estética, como visualidade, remetendo à prática da deriva, tão presente neste trabalho. O distanciamento do corpo que aos poucos se tornou um pequeno ponto no horizonte fez uma alusão ao processo imersivo necessário para a criação, para o meu pesquisar cartográfico, onde fui uno com a pesquisa, onde fui objeto de processos juntamente com as imagens que apreendi durante as caminhadas em deriva.

Em Duna, cartografei e compreendi todos os processos que levaram até o acontecimento do encontro com a videoperformance: das caminhadas à deriva pelos lugares desconhecidos, do encontro com os elementos – água, fogo, terra e ar -, da percepção acerca da necessidade da presença da figura humana – quando insiro uma performer em meus vídeos – até o momento em que desejei sair de trás da câmera, performar e, assim, sentir a pesquisa em sua completude.

Duna remonta ao momento da pesquisa no qual tudo se encaixou, quando tudo que estava oculto foi esclarecido: as caminhadas à deriva, a necessidade do desconhecido, o encontro com os elementos: um não aconteceria sem o outro, e através de todos procurei o que encontrei entrando em cena na videoperformance e pude sentir então a pesquisa consolidada. As velas do barco estavam içadas, e o vento então assumiu uma direção.

A realização desta videoperformance trouxe à tona toda a ramificação, a expansão que teve seu início nas caminhadas imersivas à deriva, e que a partir desta primeira experiência frente à câmera, percebi como um acontecimento, um novo encontro que trouxe em si a percepção de que minha pesquisa aterrissava em solo fértil, em morada fixa: a videoperformance, como o *momento exato da transposição*.

3.1 DUAS NOTAS: SOBRE ACASOS E CONEXÕES

Eis que o acaso entrou novamente em cena. Após alguns minutos sentindo o abismo no topo da última duna, precisava voltar. Não mais em estado performático, segui o distante caminho de volta até a câmera. Reparei que o tripé encontrava-se enterrado, cerca de trinta centímetros dentro da areia. O vento havia modificado aquela parte do solo, trazendo os grãos de areia, e o tempo assim deixava também o seu vestígio. Reparei que a câmera estava desligada... A memória do cartão havia cortado a gravação: justamente no momento em que eu havia encerrado a performance, lá distante. Um corte do acaso, exatamente onde eu cortaria o vídeo na edição: o tempo restante no cartão fora exatamente, exatamente o mesmo que durou a performance. De alguma maneira, me apeguei a este fato como um sinal de que o tempo é sim o senhor de tudo, e que ele estava presente e em sintonia com a minha pesquisa.

A experiência de entrar em cena, de muitas maneiras alinhavou algumas peças que ainda estavam soltas. Ao assistir a videoperformance, me dei conta de que ela se assemelhava bastante com a performance realizada na praia do laranjal, em vários aspectos. Uma mulher cujo rosto não visualizamos caminha em direção a um limite, e para. Não sabemos o que acontece com ela. Teria adentrado a lagoa? Teria pulado do precipício?

Na praia do laranjal, andávamos a deriva, com nossos apetrechos: alguns vestidos, alguns tecidos, mas tudo para uma possível realização, sem importarmos de fato se aconteceria. Percebi então a grande semelhança também no figurino: um vestido longo e preto. E mais: os cabelos, na mesma tonalidade acobreada. Não era a mesma pessoa nos vídeos, mas de maneira poética, fomos. Percebi então que nossas referências estão presentes a todo instante, nos permeiam em nossos atos de criação, e por mais que passem despercebidos, em algum momento se reconectam em nosso processo. Sem perceber, havia no vídeo do Laranjal também uma referência em Medea (Figura 37).

Figura 37 - Lars Von Trier, Medea, frame, longa metragem, 1988



Fonte: <http://cineclubefaro.blogspot.com.br/2012/02/lars-von-trier>.

Ao estabelecer esta conexão, identifiquei também um momento de acontecimento, pois nesse instante novos rumos cintilam em direção a videoperformance: senti a pesquisa conectada, constatando que ela tinha e tem vida e se desenvolvia em minhas práticas, e que de certa maneira, era eu artista/pesquisadora que acontecia em seu entorno. Não éramos a mesma pessoa nos dois vídeos, mas o tempo tem o seu mistério, e não atoa havia entre nós uma forte conexão: misteriosa, fascinante e surpreendente. Voltaremos a este ponto, na próxima videoperformance que segue: o fogo.

Esta pesquisa identificou-se com um segmento da videoarte denominado por Rush, como narrativas pessoais. Este tipo de investigação artística teve seu princípio com o trabalho de Bill Viola, nos idos dos anos 70, até os dias atuais. Viola investiga o “eu físico e espiritual” (RUSH, 2006, p. 101), onde faz do vídeo um “meio de expressão intensamente pessoal, possuidor de uma ampla escala de possibilidades de expressão” (RUSH, 2006, p. 103).

3.2 FLAMEJANTE TRANÇADO TEMPORAL

Havia ainda o desejo do sentir o tempo através do fogo. De muitas maneiras havia projetado como seria esta interação. Acenderia uma grande e densa fogueira, alimentada com robustos pedaços de lenha. Sentiria seu calor, suas chamas alaranjadas, suas faíscas em brasa, ouviria o estalar da madeira: o fogo em movimento. Aprenderia imagens deste processo, e com elas comporia em videoperformance. Sendo o acaso agente sobre nossos processos, estamos também entregues ao imprevisto, e assim a tão planejada fogueira deu espaço para uma lembrança vivenciada anteriormente.

Ainda muito absorta pelo videoperformance realizado nas dunas, e por tudo o que ela disparara, exposta aos movimentos do acontecimento daquela experiência, pensei em como seria esta experiência com o fogo, e neste momento instaurou-se a nova ideia de videoperformance (Figura 38).

Se a proposta deste trabalho de mestrado trata de fazer deste escrito parte igual à realização poética, é preciso que nas próximas linhas se relate um fato que a princípio pode em nada parecer ter a ver com uma pesquisa, porém essa trata de sensações, tempo e acontecimentos, e assim tentarei esclarecer o contrário ao final desta pequena e resumida história.

Como colocado anteriormente, algumas das caminhadas à deriva, experiências e movimentações, aconteceram na companhia de dois colegas, que vieram a tornar-se amigos. Esta história se liga a ela, a performer que aparece nos vídeos feitos no Laranjal e a nosso encontro na mesma turma de mestrado.

Observava aquela menina que me causava certo desconforto, até compreender o motivo de tal: observá-la era como observar um recorte do passado, mais especificamente, sobre um eu do passado; via nela muitas semelhanças com a menina que habitara em mim em algum momento da vida. Passam-se as semanas, e uma incrível conexão nos acomete, e em dado momento, a menina revela que sentia como se eu fosse um eu dela, no futuro. De maneira irônica e paradoxal a isso, ambas tínhamos como temática de pesquisa, nada mais do que o tempo. Nossas feições eram parecidas, e tínhamos a mesma cor de cabelo.

Figura 38 - Indira Richter, videoperformance, fotografia registro, “Flamejante trançado temporal”, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

No dia vinte de junho de dois mil e dezessete, nossa turma é convidada a assistir uma aula em Porto Alegre. Fazia muito frio e o céu estava muito azul. Não é sempre que se tem a oportunidade de visitar museus, exposições e lugares pitorescos da capital, então nosso trio explora deste dia o máximo. Ao anoitecer, em certa melancolia pelo aproximar do momento do regresso à Santa Maria, em silêncio, trançamos nossos cabelos, a menina e eu. Quase que intuitivamente, desejamos unir as duas tranças. E assim, imaginávamo-nos vagando pelo subsolo do Santander cultural, ligadas pela trança, criando histórias sobre túneis do tempo.

De nenhuma maneira poderia imaginar que este devaneio poético comporia futuramente uma experiência de sensações com o fogo, assim como não imaginava, naquela época, um dia estar frente à câmera.

Velas. Muitas velas, muitas pequenas chamas acesas, pontos brilhantes de calor, ardendo conjuntamente, flamejando até desaparecer. Queimando os minutos, as horas. O tempo contado através da duração das chamas. A menina e eu, entre as chamas. Unidas pela trança: três tiras de tempo passado, presente e futuro,

trançados em simbolismo. O calor, o tempo, o silêncio da madrugada. Pequenos estalos de pavios. Ligadas em vários sentidos: pelas pesquisas, pelo tempo, pela trança, pela estranha sensação de sermos uma variação da mesma, no tempo. Compartilhando a experiência da mesma situação, do estado performático, cada qual envolta por suas sensações. Observando o tempo sendo queimado pelas chamas, contabilizados pelos bastões de cera, que tão lentamente desaparecem, até que a chama se apague, até que o fogo não tenha alimento, até que o corpo sinta.

O fogo deveria ser destaque nesta construção, e para isso, optei por uma estética monocromática, sendo a cor preta novamente eleita. Pela sua intensidade, tão imponente quanto o fogo e pela sua presença nas performances anteriores, a cor preta nos figurinos sugere um fio que conduz a narrativa, que identifica uma personagem a atuar entre os elementos: caminha e observa as águas, vaga sobre dunas de vento, se faz presença como o fogo.

Os minutos passavam, enquanto era possível ouvir o ar sendo consumido pelas chamas das velas, que se moviam com mais força e rapidez do que se supunha, em um ambiente interno. Se todas as portas encontravam-se cerradas, se nos posicionávamos como que petrificadas, de onde vinha aquele movimento? O fogo também é vida, e neste embalar luminoso, nossos corpos eram absorvidos por esta atmosfera: de luzes vívidas, de intenso calor, de pequenos sons cortando o esmagador silêncio da madrugada.

Intuitivamente, nos movíamos, em deslizos vagarosos, em amparo, em aconchego. Sentir o tempo pesar sobre o corpo, que em uma mesma posição perde a sensibilidade em seus membros, e encontrar outra maneira de existir, dentro deste espaço negro, movimentado por pequenas labaredas alaranjadas. E a cada nova maneira de existir, a cada novo movimento e posição, afirmávamos também em nossos corpos, uma nova maneira de estar presente: era necessário que sentíssemos o tempo uma da outra, que nossos tempos se unissem e se compreendessem em silêncio, unidas por um trançado. Se não sentíssemos este tempo como apenas um corpo, tudo poderia se desfazer: um movimento em falso, uma desatenção, um pequeno momento fora do estado de performance, e as velas poderiam cair, o fogo apagar, ou torna-se de vez uma fogueira.

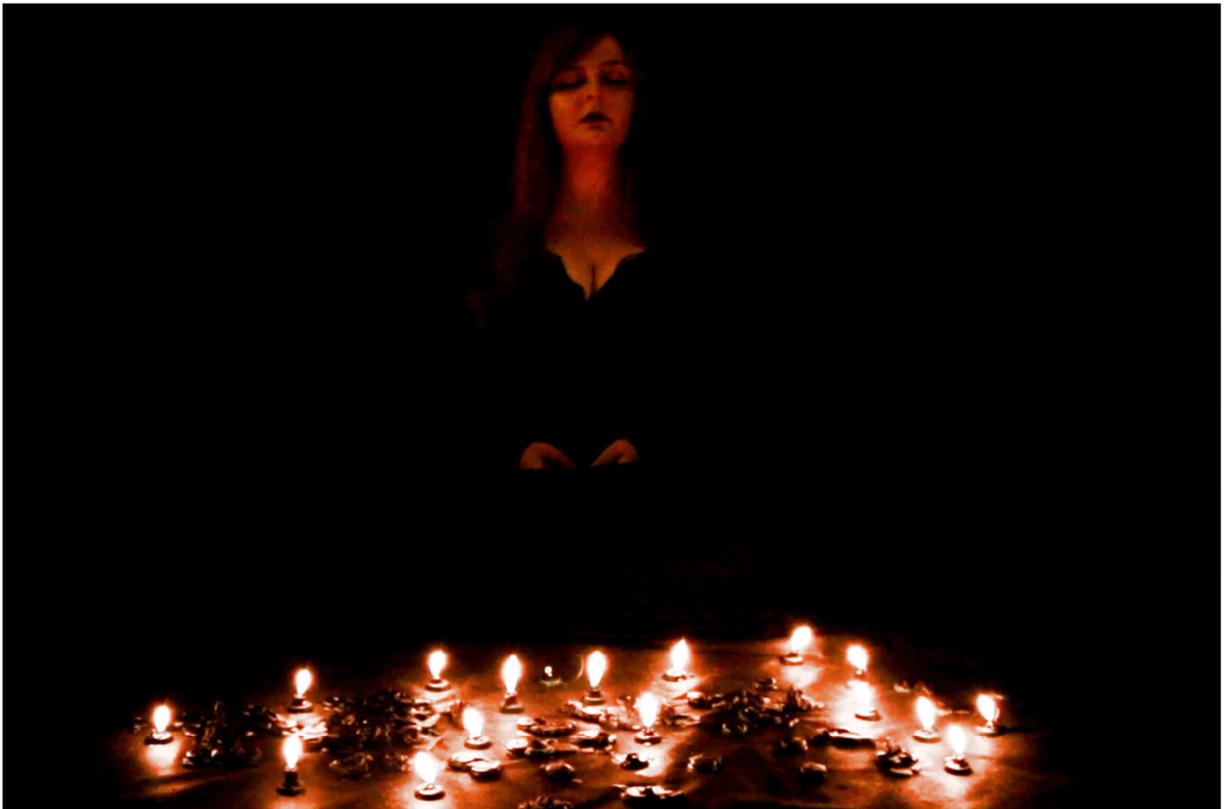
Dessa maneira, cada vez mais passei a compreender o estado de performance, e o quanto ele envolve quem o imerge. Encontrava assim uma nova

maneira de estar imersa em um campo desconhecido: sem novas cidades, sem quilômetros percorridos, a bagagem já era abstrata e invisível, e os novos lugares, agora se apresentavam por meio da videoperformance.

De alguma maneira, as velas queimaram desproporcionalmente, e os meios técnicos não foram suficientes para registrar o término da queima. O limite da bateria da câmera era menor do que o de nossos corpos, e assim o vídeo encerrou-se automaticamente antes do fim. Sentíamos que havia encerrado também o que gostaríamos de vivenciar naquele momento, e aos poucos fomos saindo do estado performático. Apagamos as velas, mas não recolhemos as sobras. O fundo infinito preto ficou ali, com a cera derretida e as velas que sobraram, até a noite seguinte.

Não conseguia recolher o que sobrara do cenário. O momento de estar ligada a outro corpo, de compreender esta ligação enquanto uma só presença, havia se concretizado. Mas eu precisava fazer o final, precisava ver a última chama se apagando. Assim, posicionei novamente a câmera, vesti o mesmo figurino, reacendi as velas. (Figura 39).

Figura 39 - Indira Richter, Flamejante trançado temporal, videoperformance, frame de vídeo, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

E mais uma vez, o tempo e a casualidade me brindaram com a sorte do momento certo: a última chama se apagou a menos de dois minutos da bateria finalizar o seu trabalho. Ainda consegui permanecer em performance depois do apagar da vela, e a câmera se desligou no momento em que me deitei ao lado das sobras, e descansei.

O encontro com a linguagem da performance, identifico no terceiro ponto do pesquisar cartográfico: o pouso. Segundo Kastrup, este é o ponto onde a pesquisa encontra um elemento de foco, para formar outro território de observação:

O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. (KASTRUP, 2015, p. 43)

Foi o ponto onde identifiquei a performance enquanto linguagem não só possível, mas necessária para trazer à pesquisa a força que desejava ao transpor as experiências temporais. Neste momento de pouso, me dediquei a este novo horizonte, a este acontecimento, e passei a percorrer então este território antes desconhecido. Se antes não sabia ao certo pelo que procurava, agora esta procura possuía de certa forma, um objetivo. Sem nunca delimitá-lo, porém já conhecendo o campo sobre qual sobrevoar.

Em *Flamejante Trançado Temporal*, apresentei a união entre dois corpos através dos cabelos, acoplando duas realidades, dois tempos, que através desta ligação buscaram uma unidade ao vivenciar a experiência desta videoperformance. A performance intitulada *Relation in Time* (Figura 40), dos artistas Marina Abramovic e Ulay apresenta também uma ligação temporal por meio dos cabelos. No ano de 1977, “o casal dentou-se de costas um para o outro durante dezesseis horas com os cabelos entrelaçados” (KIRMIZI, 2013, p. 54). A performance teve a duração de dezessete horas, das quais apenas a última foi aberta ao público, que entrou no espaço totalmente silencioso, testemunhando a exaustão, o cansaço e a quietude dos artistas (HABERER, 2019). A autora aponta ainda que:

A cada hora, uma fotografia foi tirada. Há poucas mudanças visíveis - às vezes Ulay fica com os olhos fechados, às vezes com Marina, ou ambos os abrem e olham para o vazio. Sua trança compartilhada, sua conexão externa, seu cordão umbilical, se solta à medida que as horas passam. Há um contraste com a conexão externa em sua separação interior, seus sentimentos diferentes. (HABERER, 2019)

De maneira semelhante ocorre em *Flamejante Trançado Temporal*: corpos que iniciam em uma mesma posição e postura, porém com o olhar direcionado ao mesmo ponto, mas que, com o queimar das velas se direcionam individualmente: olhos que cerram, braços que apoiam, posturas que se modificam. O trançado passa então a ser o principal elemento de conexão, unindo dois tempos existenciais em um só corpo, em um só espaço.

Figura 40 - Marina Abramovic e Ulay, performance, 1977



Fonte: widewalls.ch/marina-abramovic-ulyay-sued.

Também recorrente na obra do artista brasileiro Tunga, o trançado foi tema de performances e instalações do artista brasileiro. Destaco a obra *Xifópogas Capilares entre nós* (Figuras 41 e 42). Composta por uma instalação e uma performance, a obra parte de escritos ficcionais de Tunga (MARTINS, 2013, p.149), e “coloca a um só tempo uma problemática sobre a narrativa e uma utilização radical do ponto de vista da forma”. A instalação é composta por diversas esculturas em metal, pinturas sobre delicados tecidos de seda, grandes fios de metal trançados e a temática remonta a cabelos e pentes (MARTINS, 2013). Esta instalação compreende ainda a performance, onde duas meninas loiras com longos cabelos, caminham lentamente, ligadas pelo trançado de suas madeixas, unidas através da trança: “xifópogamente” unidas por uma vastíssima cabeleira loira” (MARTINS, 2013, p.150).

Figura 41 - Xifópagas Capilares entre nós, Performance, Tunga, 1984



Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares>.

Figura 42 - Xifópagas Capilares entre nós, Performance, Tunga, 1984



Fonte: <https://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/xifopagas-capilares>.

Para além da evidente semelhança do trançado unindo dois corpos femininos, Flamejante Trançado Temporal se relaciona com Xifópagas Capilares ao passo que a primeira, parte de uma fabulação criada em uma deriva no subsolo do Santander Cultural de Porto Alegre, e que conta a história de duas garotas que eram a mesma, onde cada uma vivia em uma dimensão temporal e suas existências se ligavam por um trançado nos cabelos. A segunda parte de uma narrativa ficcional, embasada nos escritos do autor presentes no livro Barroco de Lírios. Ambas partem de uma narrativa, que conta uma história imaginada pelos respectivos artistas.

Martins faz uma leitura da obra de Tunga, apontando que “as xifópagas capilares formam uma espécie de “palíndromo humano”, ao transfigurarem o fenômeno da simetria e da duplicação da linguagem originário da escrita, para o campo semântico do corpo”. (MARTINS, 2013, p. 210).

Compreendo Flamejante Traçado temporal, de todas as seis videoperformance que compõem esta pesquisa, como a única baseada em uma história, como a única que perpassa uma ficção durante seu processo de criação. Assim, esta videoperformance com o tempo do fogo apresenta sua singularidade composta por afetos, compartilhamentos e fabulações conjuntas que despontaram no vídeo final.

Andressa Cantergiani Oliveira é uma artista brasileira, gaúcha, que pesquisa corpo e corporeidade através das performances que realiza em suas imersões artísticas (OLIVEIRA, 2017). Cabe aqui relacionar sua obra intitulada Psicografando Tunga. Nas palavras da artista, podemos compreender o início do processo de criação da obra:

Neste sonho, Antônio José de Barros Carvalho e Mello Mourão ou Tunga, me pedira para fazer uma performance com *a maior trança que ele não fez em ação*. Ao acordar perplexa esta frase ecoava em mim. E mesmo achando uma ideia plausível, a considerava de complexa execução. Todavia, com o passar dos dias, acabei me propondo a experimentar esta vivência, afinal Tunga era esse artista livre, que tanto me fascinava com uma percepção autêntica sobre suas performances. (OLIVEIRA, 2017, p. 2794-2795).

A performance foi esboçada anteriormente à chegada de Andressa em Terra Uma, e executada durante sua imersão nesta ecovila localizada em Minas Gerais. A obra faz parte uma série de trabalhos realizados durante esta e mais outra imersão, no Museu Bispo do Rosário de Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro. As imersões faziam parte de um projeto intitulado *Não Sou daqui e Nem sou de lá* - gestão, curadoria e residência artística em rede, via Galeria Península e Rede Nacional Funarte 12 Edição (OLIVEIRA 2017).

Em *Psicografando Tunga*, Andressa coloca em prática o pedido de Tunga feito em sonho: construir uma performance com “a maior trança que ele não fez em ação” (OLIVEIRA 2017). Escolhe como materialidade para esta trança, vários metros de cabelo sintético, e para familiarizar-se com este material, inicia uma caminhada pela ecovila, sendo fotografada por Eduardo Saorin. Com os chumaços de cabelo solto, e logo de imediato encontra um cenário com forte potencial imagético (OLIVEIRA 2017), que descreve como:

Havia um buraco [...] num tom terra, vermelho, mas tão vermelho que era roxo. Laranja-rosa. Um buraco vinho, meio rosé ocre. Terra, caramelo, de uma sutilidade e contraste de paleta luminescente. Meu corpo foi tomado pela complexa paleta de cores e fui abduzida pelo buraco. Primeiro com apenas dois chumaços de cabelo. E assim fui pegando mais e mais e quando vi haviam pelo menos uns quatro metros de cabelo solto. Ali experimentamos um parto de cabelos [...]. (OLIVEIRA, 2017, p. 2795).

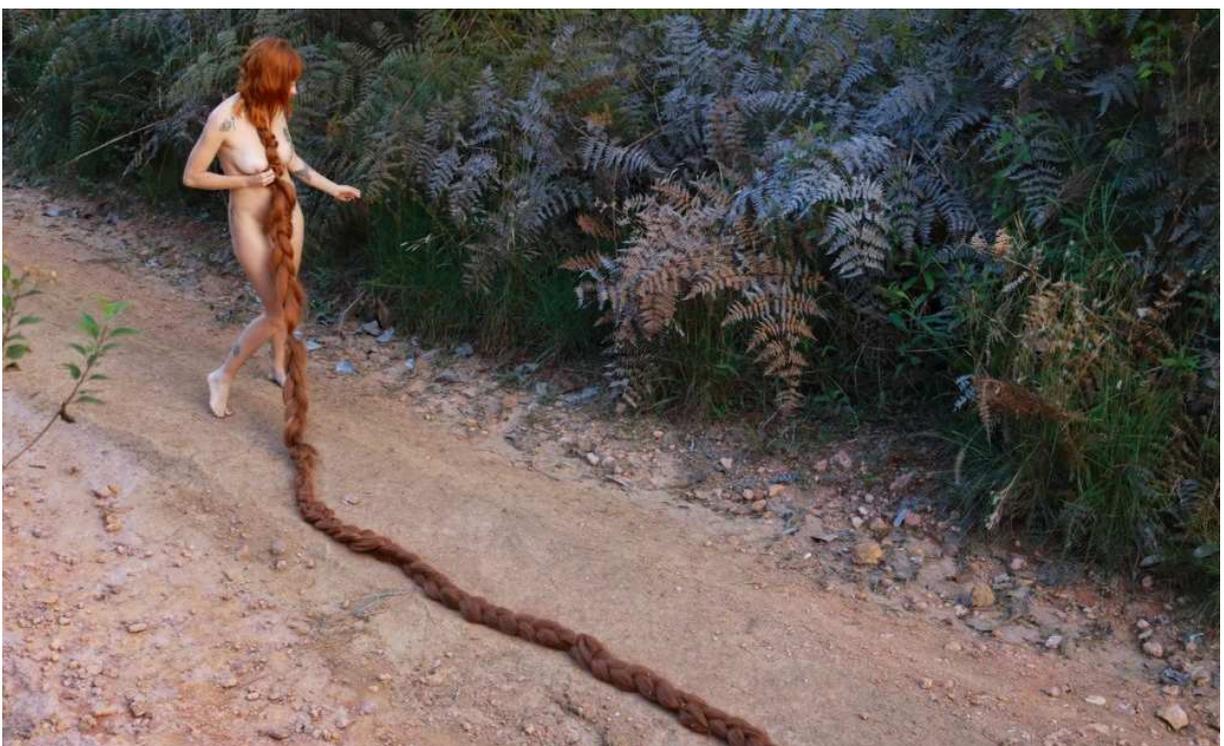
Andressa explica então que precisava criar um método para executar sua performance durante os dez dias de imersão, então optou por trançar um metro de seu cabelo sintético por dia, ao passo que no final de sua residência artística, a trança findaria com dez metros de comprimento (Figuras 42, 43 e 44). “A cada metro, uma abertura para o convívio social, por entre longas pausas e possíveis descobertas de paisagens. Então eu saía do minha/meu casa/atelier e me jogava ao abismo do sensível e da criação”. (OLIVEIRA, 2017, p. 2797)

Figura 43 - Psicografando Tunga, performance, Andressa Cantergiani, 2017



Fonte: <http://andressacantergiani.art.br>.

Figura 44 - Psicografando Tunga, performance, Andressa Cantergiani, 2017



Fonte: <http://andressacantergiani.art.br>.

Figura 45 - Psicografando Tunga, performance, Andressa Cantergiani, 2017



Fonte: <http://andressacantergiani.art.br>.

Relaciono Flamejante Trançado Temporal a Psicografando Tunga, mais uma vez, pelo trançado. Compreendo a trança de Andressa também como um trançado temporal: realizado aos poucos, um metro por dia, com todas as intensidades vivenciadas em sua imersão em Terra Una. Cada etapa desses dez metros de trança sendo composto por novas vivências, novas paisagens, novos afetos. Andressa trançou o tempo em seus cabelos acobreados, um tempo que é linear, mas que também pode ser subjetivo, pois é afeto, troca, experiência.

Outro ponto de encontro a ser relacionado, possui viés metodológico: a artista afirma que necessita do novo que encontra através de suas imersões, para realizar sua obra: compõe com os sentires, com os acontecimentos: “[...] e de como o corpo produz sentido a partir do desconhecido e se desloca metaforicamente para a produção de ações e imagens simbólicas dentro de um processo de criação em residência artística” (OLIVEIRA, 2017, p. 2792).

Assim, compreendo proximidade entre as obras: o trançado temporal, a linguagem da performance, que em minha pesquisa se torna videoperformance, e a

necessidade de imersão, de registrar o tempo através dos sentidos para compor uma obra artística.

3.3 DESPETALAR: VELUDO VERMELHO CINTILANTE

Territorialmente, muitos quilômetros foram percorridos durante a pesquisa. A cada caminhada à deriva, um diferente sentir, um outro transbordar. E, a cada etapa, percebi a pesquisa ganhando corpo, consistência, e uma direção mais concisa, necessária para um mergulho profundo. Cartografar, entender que as fronteiras não são limites, e habitar o território mapeado. Assim senti e compreendi à deriva realizada, na qual tive a primeira experiência frente à câmera.

Quando Raduan Nassar pergunta em “Lavoura Arcaica”: “Qual o momento, o momento exato da transposição? Que instante, que instante terrível é esse que marca o salto?” (NASSAR, 1989, p. 99). Se puder responder algo sobre isto dentro desta pesquisa, digo: o momento do salto: a primeira vez que performei para a videoperformance. Um simples andar, sim, mas coberto de intensidades. Salto no qual mergulhei, e encharcada, saí pingando toda a síntese do que havia sentindo, escrito, fotografado e filmado, neste primeiro ano de busca. Toda a intensidade que encontrei no desconhecido, que me submergiu. É ao tempo que me curvo, que em voltas e curvas de encantamento, apontaram uma direção clara, na qual existi também enquanto território. Salto que me lançou ao fogo, onde queimeei, urgente de ar para que as chamas não se apaguem. E neste ciclo, segui em busca do desconhecido.

Como um último ato deste ciclo de percepções, de caminhadas e derivas, de cartografias sentimentais e artísticas como um fazer simbólico deste movimento entre os elementos, em uma performance singela, busquei abranger terra, água, fogo e ar, em um só movimento. Sabemos que em todos os momentos da pesquisa, o passo inicial advinha da imersão em um lugar desconhecido. Desta vez, a instauração da videoperformance se deu através de outro processo, em ambiente interno. E mais uma vez, na simplicidade do cotidiano encontrei uma resposta.

Um dia frio, chuvoso e cinzento, logo na primeira semana de outono. As árvores já amarelando, o sol mais recolhido e menos brilhante, a brisa fresca durante a manhã. Como marcador de páginas do livro eleito para esta fabulosa manhã de chuva, uma rosa seca. Percebi então, que nesta matéria seca um dia

houve vida, e que esta vida fora tocada pelos elementos que costuram o tempo: germinara na terra, crescera alimentada pela água, e pelo fogo do sol, ganhara altura, pairando, vermelha e brilhante, no ar. Findava-se (?) ali, marcando o tempo de leitura entre páginas de um livro.

Existe uma adaptação para o livro de Raduan Nassar, longa metragem homônima ao romance, produzida por Luiz Fernando Carvalho (Figura 46), no ano de 2001. Em determinada cena, a personagem sensibilizada pelo contexto, deita-se ao chão em meio às árvores, e aos poucos passa a sentir com os pés descalços, todo o tapete de folhas secas, galhos, e terra, que cobrem o chão, e vigorosamente, os esmaga em movimentos bruscos, buscando o solo úmido:

E eu sentado onde estava sobre uma raiz exposta num canto do bosque sombrio, eu deixava que o vento leve que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha frente eu senti a carícia livre dos meus cabelos, e eu ficava nessa postura aparentemente descontraída [...] eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e minha vontade incontida de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida [...] (NASSAR, 1989, p. 32)

Tal cena vem a memória, pois pensava em como, de que maneira poderia sentir aquela rosa, que transpassada pelos elementos, agora era nada mais do que tempo, comprimido dentro de um livro. Intensidade sempre foi a palavra para a cena descrita, o que para mim é referência, então entendo que também vigorosamente desejava sentir as rosas em minhas mãos. Despetalar, esmagar, esfacelar. Sentir o aroma, a textura, a cor penetrando em minha pele. Um ato simbólico de sentir todos os elementos através de um só momento de tempo.

Figura 46 - Luiz Fernando Carvalho, *Lavoura Arcaica*, frame, longa metragem, 2001



Fonte: <http://secretalitterarum.blogspot.com.br/2011/09/o-espaco-no-obra-lavoura-arcaica-de.html>.

Assim, escolhi rosas frescas para concluir esta etapa, este encontro que fora a videoperformance dentro deste processo poético, que englobou tantas etapas distintas, tantos momentos singulares.

O vídeo (Figura 47) se iniciou com movimentos leves, tímidos, quase que desencorajados. Aos poucos, as mãos afundaram entre as pétalas, acariciaram sua delicada superfície, sentiram o veludo tocar e preencher os espaços. Os movimentos cresceram, e aos poucos, as mãos dominaram as pétalas, enquanto a força foi tomando conta do ato. Já não bastava sentir a textura, já não era suficiente tocar apenas a superfície, e as mãos desejaram exprimir das pétalas o sumo, em cor, cheiro, líquidos e massas. Desejaram ser também rosa, canal de passagem entre os elementos, força elementar em sua própria existência.

Esta videoperformance não só traz os elementos que transpassaram a rosa, mas descreve também o movimento desta pesquisa: faço uma analogia a este processo, que se iniciou com receio de tocar, e que no momento desta etapa, encontrou seu modo de existir através da videoperformance, com o desejo de tocar as entranhas de si, como toca todos os tecidos que formam uma pétala de rosa.

Figura 47 - Indira Richter, fotografia, “Despetalar”, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Encontro conexões, mais uma vez, com o trabalho de Andressa Cantergiani, ainda em sua obra *Psicografando Tunga* (Figura 48). Ao deparar-se com a caverna-buraco em tons ocre, roxos e avermelhados, em sua imersão na ecovila Terra Una, Andressa inicia sua conexão com a terra de maneira semelhante à qual me conecto com o despetalar das rosas: sentindo a matéria em sua própria pele - no caso dela, a terra – permitindo-se ser transpassada pelas texturas, cores e aroma desta materialidade. A artista coloca que em seus processos acerca da performance, “o ponto de partida é o lugar das práticas artísticas visuais em que o corpo também é objeto/coisa na arte” (OLIVEIRA, 2017, p. 2790), e faz apontamentos sobre as sensações, que vão de encontro com a videoperformance *Despetalar: veludo vermelho cintilante*:

Para mim é uma percepção que adentra a pele, que acontece no entremeio das células internas, das cavidades cognitivas e sensoriais, nas entranhas e o fora, o ambiente, num fluxo constante dessas relações ativas entre o

dentro e o fora, até chegar no mundo em forma de imagem. A performance no meu trabalho tem esse pontapé inicial, que é no corpo, que parte de uma série de estímulos sensoriais e de uma relação profunda com o ambiente. (OLIVEIRA, 2017, p. 2790).

É nessa percepção que adentra a pele, na cognição, no sensorial e no sinestésico que busquei a intensidade de *Despetalar: veludo vermelho cintilante*. Nesta intensidade de trocas, materiais e imateriais, de sentires, de entrega, de tornar-me rosa, ou de tornar rosas em mim. No contato com as texturas, com as seivas, com as cores que coloriram minhas mãos, no perfume que tomou minha pele, no suco que lembrava sangue: um sangue simbiótico, entre a rosa e eu, vertendo a cada pulsação deste existir de sentires em conexão.

Figura 48 - Psicografando Tunga, frame de videoperformance, Andressa Cantergiani, 2017



Fonte: <https://vimeo.com/andressacantergiani>.

A série *Siluetas* (1973-1985), da artista cubana Ana Mendieta (Figura 49), me instigou a pensar as relações entre a performance - no caso, a videoperformance *Despetalar: veludo vermelho cintilante* - e os elementos da natureza: suas conexões e interações, e a subjetividade deste contato, quando procurei tornar imagem meu existir humano em consciência de conexão com a natureza. Ana Mendieta foi uma artista cubana, que trabalhou com escultura e performances registradas em séries

fotográficas, e seu trabalho foi de grande importância para a arte contemporânea da década de 70 (BONILHA; SILVA, 2018).

Figura 49 - Silueta Series, fotografia, Ana Mendieta. 1973, 1977, 1976



Fonte: The Estate of Ana Mendieta Collection, cortesia da Galerie Lelong, Nova Iorque. Fotomontagem nossa, 2018.

Na série *Siluetas Series*, Mendieta marca em diferentes tipos de solo, imagens do contorno de seu corpo, e preenche essa silhueta marcada com os mais diversos elementos da natureza: flores, folhas, fogo (GORJON, 2017).

Ainda segundo a autora, em outros momentos, apenas deitava-se nesses solos terrosos e cobria-se de lama. Ana Mendieta “afirmava que buscava uma conexão com a terra ancestral, com a cultura violentada e perdida” (GORJON, 2017, p. 02). O trabalho de Ana Mendieta transita entre questões sobre a mulher, sobre o corpo, sobre os elementos, a terra, a natureza. A artista traz contribuições significativas dentro do feminismo, dos questionamentos sobre violações do corpo da mulher, do existir enquanto mulher no mundo.

O que relaciono em *Despetalar: veludo vermelho cintilante*, e a obra *Siluetas Series*, reside nesta relação direta com a natureza e seus elementos: ambos processos convergem para este mesmo âmbito em sua criação. Do mesmo modo, encontrei algumas relações não só estéticas em função da apropriação das flores.

Quando ela utiliza seu corpo, não faz apenas uma opção estética, se trata de uma reivindicação não só na arte, mas no modo como o ser humano se relaciona e principalmente, produz aliança com a natureza, com a terra e com os outros não humanos. (GORJON, 2017, p. 02).

No caso de Mendieta, flores que preenchem uma existência marcada em solo, em uma tentativa de reconectar-se a ancestralidade (GORJON, 2017). No caso de Despetalar: veludo vermelho cintilante busquei a conexão entre meu corpo e as rosas, através das minhas mãos, em um resgate de unidade entre humanidade e natureza: uma ligação ancestral muitas vezes esquecida ou ignorada na contemporaneidade antropocêntrica.

No ano de 1977, Ana Mendieta apresenta o trabalho intitulado *Árbol de la vida* (Figura 50), no qual cobre seu corpo de lama e folhas posiciona-se em um tronco de uma grande árvore onde é fotografada, “como se estivesse camuflada e pertencesse ao cenário” (BONILHA & SILVA, 2018, p.13).

Figura 50 - *Árbol de la vida*, fotografia. Ana Mendieta, 1977



Fonte: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/17350/1/remembering-ana-mendieta>

A obra de Mendieta aponta para a forte ligação entre humano e natureza, entre a figura que busca a conexão com a terra, com a ancestralidade. Em *Árbol del Vida*, Mendieta conecta-se a terra através da lama, que toma seu corpo, em conexão. Assim faço em *Despetalar: veludo vermelho cintilante*, e assim também faz *Andressa Cantergiani*. Uma busca pela conexão, através de texturas: de matéria, de sentires, de entrelaçamentos.

3.4 VIDEOPERFORMANCES EM EXPOSIÇÃO

A primeira experiência expositiva propunha uma visualização de como se pode expor projeções de videoarte em um espaço. Desejava elaborar uma ambientação criada a partir das sensações experienciadas nos locais desconhecidos por onde caminhei. Assim, foram escolhidos os videoperformances “O Ar e os Sonhos” e “A Água e os Sonhos”, realizados na praia do Laranjal.

Partindo da noção de translucidez, que permeou “O Ar e os Sonhos”, busquei trazer também esta noção exposição da videoperformance (Figura 51). Para isto, utilizei o mesmo tecido translúcido empregado na performance: estendido a dois metros da parede branca, projetei nele os dois vídeos. Formou-se assim uma dupla projeção, ao passo que a mesma ultrapassava o tecido e chegava até a parede. Ainda, observava-se a imagem independentemente de qual lado se observa a projeção: era possível circular entre a parede e o tecido, ocupando o espaço entre eles, estando entre as duas projeções, e de certa maneira, compondo com a projeção. A videoperformance foi exposta durante a Mostra Labinter 2017: arte – deslocamento – tecnologia. Trata-se da mostra anual do Laboratório Interdisciplinar Interativo, e ocorreu entre os dias 22 e 30 de novembro de 2017, na Sala de Exposições Claudio Carriconde, prédio 40 da UFSM.

Figura 51 - Indira Richter, fotografia de projeções de videoperformance

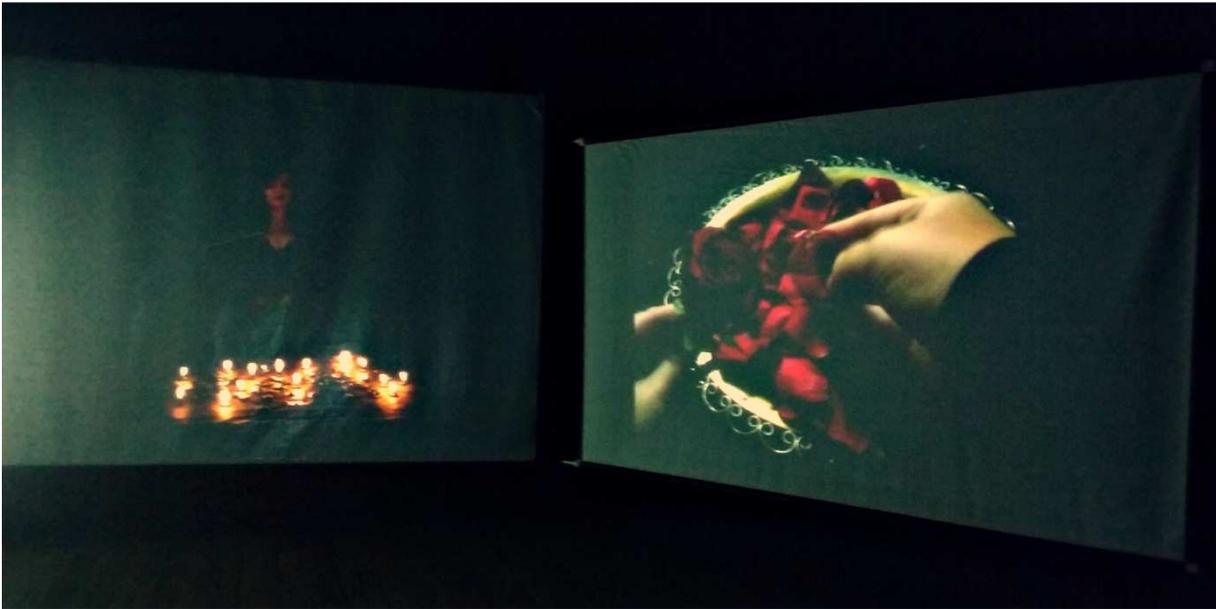


Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Durante a banca de qualificação desta pesquisa, foram expostas quatro videoperformances, apresentadas neste capítulo (Figuras 52 e 53). A mostra aconteceu no teatro Caixa Preta, anexo ao prédio 40 da UFSM, no dia 07 de maio de 2018. Com a escuridão do teatro, as videoperformances puderam ser observadas detalhadamente em amplitude.

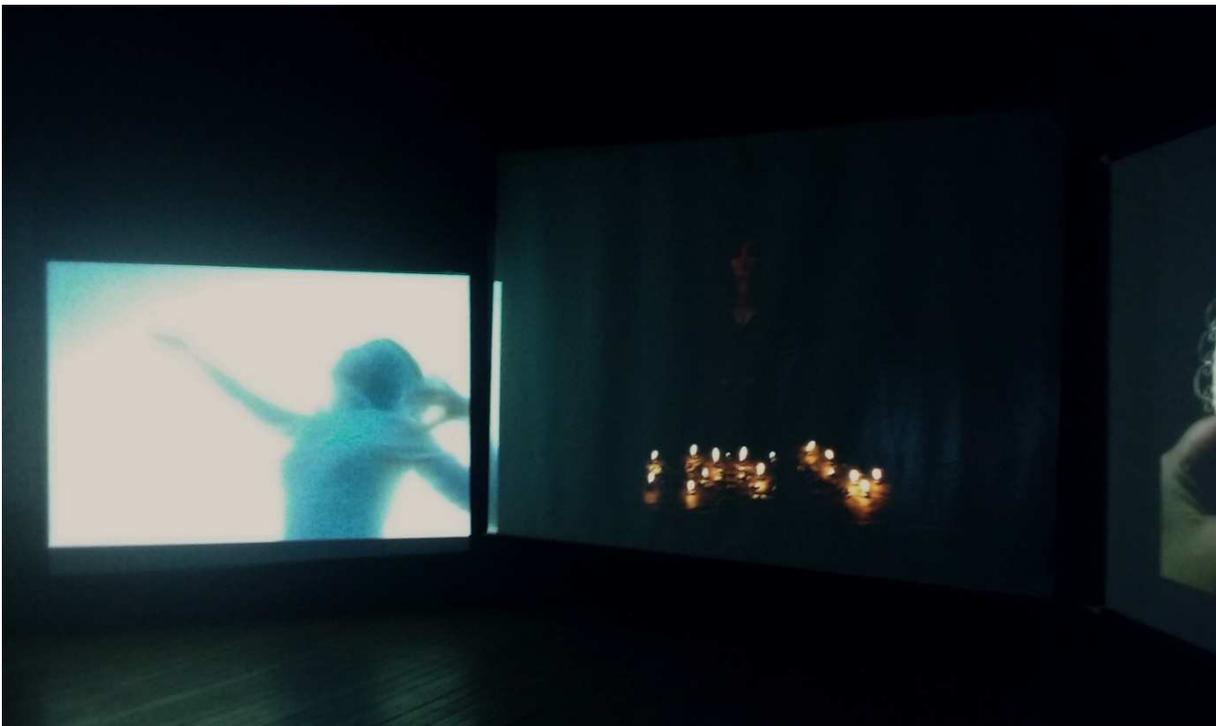
As obras apresentadas foram: Flamejante Trançado temporal, Despetalar: veludo vermelho cintilante, A água e os sonhos, O ar e os sonhos. Cada uma foi projetada em uma tela suspensa por fios, dando a impressão de estarem flutuando no espaço. As videoperformances A água e os sonhos e O Ar e os sonhos, foram expostas na mesma tela, em sequência. Todas permaneceram em *Looping*, com o total de três telas no ambiente escuro.

Figura 52 - Indira Richter, fotografia de projeções de videoperformance no Teatro Caixa preta



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 53 - Indira Richter, fotografia de projeções de videoperformance no Teatro Caixa preta



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

3.5 VIDEOARTE E VIDEOPERFORMANCE: AS TRÊS DÉCADAS

A arte performática nasce de mútuas contribuições entre artes visuais, teatro, dança e vídeo. A performance não surge exclusivamente ligada à tela, mas sim, é composta por esses múltiplos campos da arte (RUSH, 2006). Os meios de comunicação em massa, principalmente a televisão, dispararam os trabalhos iniciais em videoarte, e aos poucos, registros de performances passaram a ser feitos em vídeo, dando assim início à videoperformance, propriamente.

Um dos primeiros artistas visuais a propor a tecnologia em uma obra de arte, foi Robert Rauschenberg (1925 – 2008) na década de 60. Neste ano, ele conhece o engenheiro eletrônico Billy Klüver (1927 – 2004), e esse viria a colaborar de maneira significativa com vários artistas, principalmente com Jean Tinguely (1925 – 1991), em sua obra chamada *Homage to New York* (1960) (RUSH 2006).

Em 1965, acontece um dos primeiros eventos de palco multimídia, no qual Klüver trabalhou com John Cage e Merce Cunningham, onde “Klüver criou um sistema acústico que respondia aos movimentos, sons e projeções por meio de um sistema complexo de microfones e células fotoelétricas” (Rush, 2006, p. 31). Ainda segundo o autor, os sons que resultaram funcionaram como um roteiro para os dançarinos, e o trabalho contava com imagens de vídeos de Nam June Paik.

Obra importante na história dos meios de comunicação em massa e performance, *Group 1*, da coreógrafa Deborah Hay, apresentando uma nova forma de dança artística ao interagir com a tecnologia:

Consistia, parcialmente, em um filme branco e preto projetado sobre o cano de uma galeria. Homens e mulheres apareciam trajando ternos e vestidos escuros, envolvidos em padrões cotidianos de caminhar(...). Depois do filme, outros artistas encenaram sequencias similares ao vivo. (RUSH, 2006, p. 35)

Tendo a câmera como possibilidade, muitos artistas passaram a realizar registros de suas ações em seus espaços íntimos. Algumas vezes, registros de execuções de esculturas ou pinturas, tornando “o processo físico de criação, a própria obra” (Rush, 2006, p. 41) e em outros casos, registrando ações performáticas em estúdio, que não necessariamente seriam apresentadas ao público.

As gravações de performances em vídeo ampliam as possibilidades dos artistas ao passo que suas ações podem ser gravadas em seus espaços individuais. Rush (2006) lembra as ações destrutivas, como a série de Pier Marton (1950), intitulada *Performance for vídeo* (1978 – 1982), que apresentava sequências onde o artista batia com um violão em seu corpo, até que o instrumento se desintegrar. Rush (2006) aponta que “ao excitar as emoções dos espectadores, mesmo negativamente, o artista os envolve com a ação ou narrativa” (2006, p. 43), remetendo às ideias de Bertold Brecht sobre meios paradoxais de atrair o público para perto da peça

Vitto Acconci (1940 – 2017) envolve-se com os meios de comunicação em massa por meio do vídeo single-channel, instalações e performances. Rush (2006) ressalta que o artista entendia o vídeo como algo que o separava do mundo externo, “colocando-o em uma câmara de isolamento onde se conectava intimamente com seu material básico, o corpo” (2006, p. 44). O artista trouxe investigações sobre o tempo e o corpo para o espaço das galerias, quando em performance, fitou um relógio de parede, de costas para o público, realizando movimentos particulares enquanto Dennis Oppenheim e Terry Fox jaziam no chão perto de um monitor de vídeo e sistema acústico (RUSH, 2006). Já em sua performance *Command Performance* (1974), Acconci incorpora o espectador no ambiente de vídeo:

Em uma sala estreita, o espectador senta-se em um banquinho diante de um monitor localizado no chão. O monitor mostra uma fita de Acconci, também deitado no chão, de costas, forçando a cabeça em direção a câmera, implorando ao espectador que o seduza, em um monólogo divagante que repete as frases “venha meu bem, conquiste-me. Em outro monitor atrás do banquinho aparece uma imagem do espectador que está sendo filmado por uma câmera presa à parede acima do banquinho. Tornam-se *voyeurs* nesta dança de sedução múltipla. (RUSH, 2006, p. 49).

Nam June Paik também foi um dos artistas a trabalhar com meios de comunicação em massa e performance. Nos anos 60, integrava o grupo Fluxus e criou várias performances musicais e em vídeo, em parceria com Charlotte Moorman (1933 – 1991). Nelas, contestavam os modos tradicionais de ouvir e de tocar música: “Em *TV Bra* (1968), Moorman é filmada sem sutiã, tocando violino, e usando dois espelhos circulares sobre os seios, que refletiam as câmeras focadas em seu rosto” (Rush, 2006, p. 46). Nos anos 80 Paik abandona a performance ao vivo e passa a trabalhar em construções de vídeo utilizando diversos monitores. Rush entende

que “É como se ele tivesse feito do monitor um artista por seu próprio mérito” (2006, p. 47).

Kristin Lucas (1969) foi uma das jovens artistas a trabalhar com vídeo. Ao prender uma câmera em um capacete, Lucas, quase sempre trajando um macacão laranja de operário, faz performances em tempo real: “projeta nas paredes de galerias imagens recentemente filmadas de encontros com policiais ou outras pessoas que ela conhece” (RUSH, 2006, p. 66).

No final dos anos 90 as linguagens multimídia já estavam difundidas no meio artístico, e passam a ser presença constante tanto nas artes visuais quanto na música e no teatro. Rush (2006) ressalta que os vídeos são feitos cada vez mais em câmeras digitais, e facilmente são editados com tecnologia computadorizada, ampliando e facilitando as possibilidades dentro das artes em vídeo.

Ao mesmo tempo que artistas filmavam suas performances ou incorporavam filme e vídeo ao teatro e à arte performática, outros faziam *single-channel* que eram, frequentemente, respostas pessoais a um meio de expressão que raramente professava ser artístico: a televisão. (RUSH, 2006, p. 69).

Não se pode definir com precisão qual foi a data em que a videoarte começou a surgir nos trabalhos dos artistas Brasileiros:

O vídeo chegou relativamente cedo ao Brasil, e muito rapidamente se tornou um dos principais meios de expressão das gerações que despontaram na segunda metade do século XX. Já no final da década de 1960, apenas dois ou três anos após seu lançamento comercial no exterior, os primeiros modelos portáteis de vídeo-tape começaram a aparecer no Brasil. (MACHADO, 2007, p.16).

Segundo Machado (2007), podemos pensar a videoarte no Brasil dividindo-a em três etapas: a primeira, no início dos anos 70, a segunda durante os anos 80, e a terceira nos anos 90, onde cada etapa apresenta diferentes características.

Os artistas que fizeram parte dessa primeira geração foram: Andrea Tonacci, Antônio Dias, Anna Bella Geiger e Letícia Parente (ALVES; LEAL, 2014). Machado (2007) destaca que as produções da década de 70 consistiam, em sua maioria, em registros de atos performáticos e que durante a primeira fase, os artistas enfrentavam dificuldades em obter a tecnologia necessária para edição, pois os equipamentos possuíam alto custo. Também nesta época o país encontrava-se sob

regime da ditadura militar o que dificultava as práticas performáticas em espaços abertos. Christine Mello (2008) explica que:

Muitas vezes em espaços abertos no Brasil tais manifestações públicas eram recriminadas, censuradas pelo Estado ditatorial. Os trabalhos performáticos são realizados, dessa forma, em caráter privado, isolados do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo. (CHRISTINE MELLO, 2008, p. 144).

Já a segunda geração de videoartistas, na década de 80, “Conhecida mais genericamente como a geração do vídeo independente” (MACHADO, 2007, p. 18), desfruta da popularização dos aparatos tecnológicos, da difusão das câmeras filmadoras, e assim consegue apresentar uma nova forma à videoarte no Brasil, ao passo que puderam trabalhar com questões formais do vídeo, os explorando de maneira mais inventiva. Fizeram parte deste segundo grupo de artistas Ney Marcondes, Walter Silveira, Paulo Priolli e Pedro Vieira (ALVES; LEAL, 2014). Sobre este período, o autor destaca:

O horizonte dessa geração é agora a televisão e não mais o circuito sofisticado dos museus e galerias de arte (...). Com sua entrada barulhenta em cena, o vídeo começa a sair do gueto especializado e conquista seu primeiro público. Surgem os festivais de vídeo (...) aparecem as primeiras salas de exibição de vídeo, e se começam a esboçar estratégias para romper o feudo das redes comerciais de televisão. (MACHADO, 2007, p.18).

Christine Mello destaca que os vídeos desenvolvidos pela segunda geração de videoartistas trabalham os processos de edição de vídeo de maneira intensamente fragmentária, apontando que se a tendência na década pioneira era a videoperformance em tempo real, agora os artistas possuíam amparo tecnológico e passavam a compor e decompõe a imagem do corpo em vídeo, em seus processos de edição.

Da reconstituição desses fragmentos, surge uma nova visão de organismo e uma nova possibilidade imagética para o corpo, que acolhe em sua constituição sígnica toda a ordem de interferência no vídeo. Nesses procedimentos, o corpo é reticulado, multifacetado e segmentado. Os inúmeros efeitos introduzidos pelo computador na edição, as alterações de velocidade, as fusões, os frenéticos movimentos de câmera e os compassos ritmados dos cortes impedem que o corpo seja visto nas variações lineares do tempo real. (MELLO, 2008, p.145-146)

A terceira geração, da década de 90, traz nomes como Lucas Bambozzi, Rafael França, Lucilla Meireles e Sandra Kogut. (ALVES; LEAL, 2014). Esta geração apresenta então todo o apanhado de experiências exploradas nas duas primeiras décadas de vídeo no Brasil.

A terceira geração e videastas brasileiros não representa propriamente uma virada radical de estilo, forma e conteúdo em relação às outras duas fases já vividas pelo vídeo. Na verdade, essa nova geração, que desponta publicamente nos anos 1990, tira proveito de toda a experiência acumulada, faz a síntese das outras duas gerações, e parte para um trabalho mais maduro, de solidificação das conquistas anteriores. A maioria dos representantes dessa nova geração vem do ciclo do vídeo independente. Muitos tomaram parte do movimento e integraram grupos no período, preferindo optar, a partir dos anos 90, por um trabalho mais pessoal, mais autoral, menos militante ou socialmente engajado, retomando, portanto, certas diretrizes da geração dos pioneiros. (MACHADO, 2007, p.19).

Ao relacionar as videoperformances realizadas nesta pesquisa, identifiquei elementos dentro das três décadas descritas por Arlindo Machado. Com a primeira, relaciono à segunda fase de minha pesquisa, quando posicionei a câmera para registrar minhas performances, em take único, sem edições, em tempo real. O resultado final é exatamente o que aconteceu durante a performance, que embora em alguns cenários tenham acontecido a céu aberto, nunca objetivaram e nem contaram com a presença de espectadores. Já a terceira etapa de minha pesquisa apresenta a manipulação dos vídeos, as edições em cortes, sobreposições, acelerações e desacelerações dos movimentos, o que passa a acontecer na segunda década descrita pelo autor. Existe também uma forte relação com a terceira década, ao passo que em minha temática de pesquisa optei por trabalhar o sensível, o autoral, sem associações externas do contexto político ou social. Trata-se de uma pesquisa sobre o sensível, sobre a subjetividade do sentir o tempo através dos movimentos e da interação com o ar, a água, a terra e o fogo. E na videoperformance final, trabalho a videoperformance em três níveis: projeto na parede um vídeo construído com diversos tipos de edição, e realizo com esta projeção uma performance, que está sendo gravada e será exibida também sem cortes. Como se alterasse a sequências das três décadas de vídeo no Brasil: parto das características da segunda, para executar a terceira e finaliza-la retornando ao princípio: o tempo real sem cortes da primeira década.

Christine Mello, em *Extremidades do vídeo* (2008), tece importantes apontamentos acerca do corpo na videoperformance. Entendo o corpo como “lugar

da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem” (MELLO, 2008, p. 141).

Em seus escritos, a autora aborda o corpo como experiência de arte, onde o que interessa é compreendê-lo enquanto organismo cultural, criador de significados através de sua mediação como mecanismos de registro de imagem, mais especificamente no caso da videoperformance, com a câmera videográfica (MELLO 2008).

Ícônica performance de Letícia Parente, *Marca Registrada* (1975) (Figura 54), situa-se na primeira década de vídeo descrita por Arlindo Machado (2007) como a Década dos pioneiros. Nesta performance, Letícia posiciona-se em frente a câmera, em um ângulo que enquadra seus pés. Com uma agulha e linha preta, ao final de dez minutos vemos as palavras bordadas em seu pé: *Made in Brasil*. Sem cortes, sem interrupções. Christine Mello observa que a performance de Letícia “destrói a noção de um corpo meramente passivo” (2008, p. 144), apontando para a urgência de um corpo ativo, que se propõe a intervir de forma crítica em seu contexto.

Figura 54 - Letícia Parente, “*Marca Registrada*”, videoperformance, 1975



No contexto da ditadura militar do Brasil, em que viviam os artistas do vídeo nos anos 70, muitas das ações precisavam ser registradas em ambiente interno, para somente depois serem exibidas. “Os trabalhos performáticos são realizados dessa forma, em caráter privado, isolados do espaço público, e documentados pela câmera de vídeo” (MELLO, 2008, p. 144).

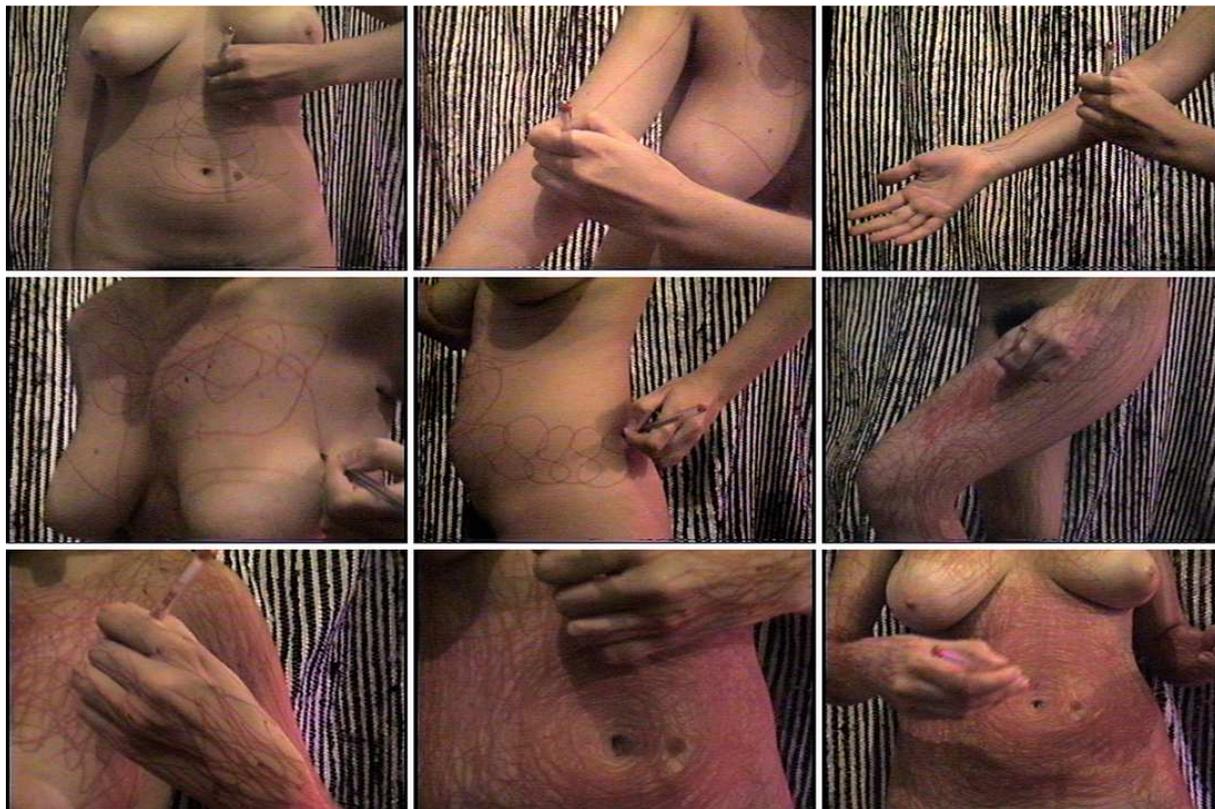
A autora aponta que as manifestações artísticas conceituais produzidas nos anos 70 não devem ser considerados como mero registro da ação da performance. Defende que a câmera possui outra função além o registro, pois como a interação com o público, nesses casos, é inexistente, “a interatividade do corpo do artista é produzida no enfrentamento com a própria câmera de vídeo” (MELLO, 2008, p. 144). Sendo assim, a videoperformance seria o fruto de um diálogo entre corpo e vídeo.

Percebe-se então que há um diálogo entre o vídeo e a performance, onde ambos mantêm seus atributos particulares, mas na manifestação dialógica manifesta-se uma nova linguagem, uma filha da união [...] entre vídeo e performance. (SAMPAIO, 2012, p. 47).

Outra videoperformance dos anos 70, qual a comunicação entre o artista e a câmera se tornam a própria obra, também realizadas em ambientes íntimos encontram-se nas performances de Sonia Andrade e Paulo Herkenhoff, descritas por Christine Mello (2008) como extremamente radicais. Sonia Andrade apresenta uma série de oito performances, onde em uma delas, prega a própria mão em uma mesa com pregos e martelo. Em outra, dá várias voltas em seu rosto com um fio de náilon até que se desfigure. Já Paulo Herkenhoff ingere folhas de jornal contendo notícias sobre arte, “mastigando-as e engolindo-as em tempo real diante da câmera” (Mello, 2008, p. 146). Estas ações destrutíveis para com o próprio corpo revelam sentimentos acerca da sociedade atual da época, marcada pelo autoritarismo da ditadura militar (MELLO, 2008).

Explorando o contexto da primeira década doas anos 2000, Christine Mello destaca a videoperformance *Desenho Corpo (2002)*, de Lia Chaia (Figura 55). Nesta videoperformance, a artista encontra-se em ambiente privado, e nua em frente a câmera, desenha ao ritmo de uma música com uma caneta esferográfica da cor vermelha, sem saber até quando a performance iria durar, pois estava submetida a duração do tempo do DVD e também da tinta da caneta. Ao decorrer da performance, as linhas vermelhas criam na superfície do corpo de Lia uma aparência agressiva, nos fazendo repudiar a imagem (MELLO, 2008).

Figura 55 - Lia Chaia, “Desenho Corpo”, videoperformance, 2002



Fonte: <https://liachaia.com/filter/trabalhos/DESENHO-CORPO>.

Na performance de Lia Chaia diante da câmera de vídeo, acompanhamos toda a ordem de interferência e estranhamento visual num corpo absorvido entre as dobras da vida pública e privada: um corpo midiático a partir da sua transformação diante do aparato eletrônico. Ao mesmo tempo, Lia Chaia nos revela uma nova ordem de manifestação subjetiva, no nível da micropolítica, enquanto corpo desejante, transformador, aberto em sua intimidade e ao mesmo tempo aberto à consciência crítica da experiência artística. (MELLO, 2008, p. 149).

O trabalho de Lia Chaia é permeado pela discussão acerca do corpo, sendo ele que em relação direta com a câmera quem compõe a ação narrativa, “convertendo o vídeo em uma ferramenta conceitual na produção artística” (MELLO, 2008, p. 149), ao passo que este corpo se auto referencia ao associar-se à prática discursiva. A autora destaca ainda que é justamente por compartilhar em tempo real esta experiência que obras como esta tem a “habilidade de expor o corpo em seus esgaçamentos, suas ações limítrofes, estranhas de serem absorvidas” (Mello, 2008, p. 150).

Nas videoperformances há uma espécie de ambiguidade, como se o autor do trabalho e o corpo que atua no interior da obra fossem autônomos. Um corpo enunciado pela Máquina e exposto frontalmente por ela: ao mesmo tempo em que é a enunciação, a mensagem, é ele também quem, ao vivo, de forma performática, tem o poder de dirigi-la e transforma-la. É nessa síntese, no embate não-hierárquico entre corpo e tecnologia, que as videoperformances se concretizam. Em grande parte, é na ação do vídeo, em tempo real, captando todo o processo criativo, que são criados os espaços novos de identidade para esse corpo que emerge. Uma experiência do movimento, do tempo não-estático, que oferece trabalhos artísticos inusitados e carregados de subjetividade. (MELLO, 2008, p. 151).

Podemos entender o corpo na videoperformance – desde a primeira geração até os dias atuais – não só como objeto, como imagem, mas como corpo que habita a criação, o gesto performático e também como receptor. O artista da videoperformance, mesmo que solitário, não trabalha sozinho: trabalha com a câmera. Sem ela, seria apenas performer. A existência da obra perpassa a lente da câmera, ela se faz presença outra na execução. “Em embate direto e m tempo real, é a câmera videográfica que acompanha toda a ação, questiona e traz à tona o conteúdo crítico e sensível”. (MELLO, 2008, p. 151).

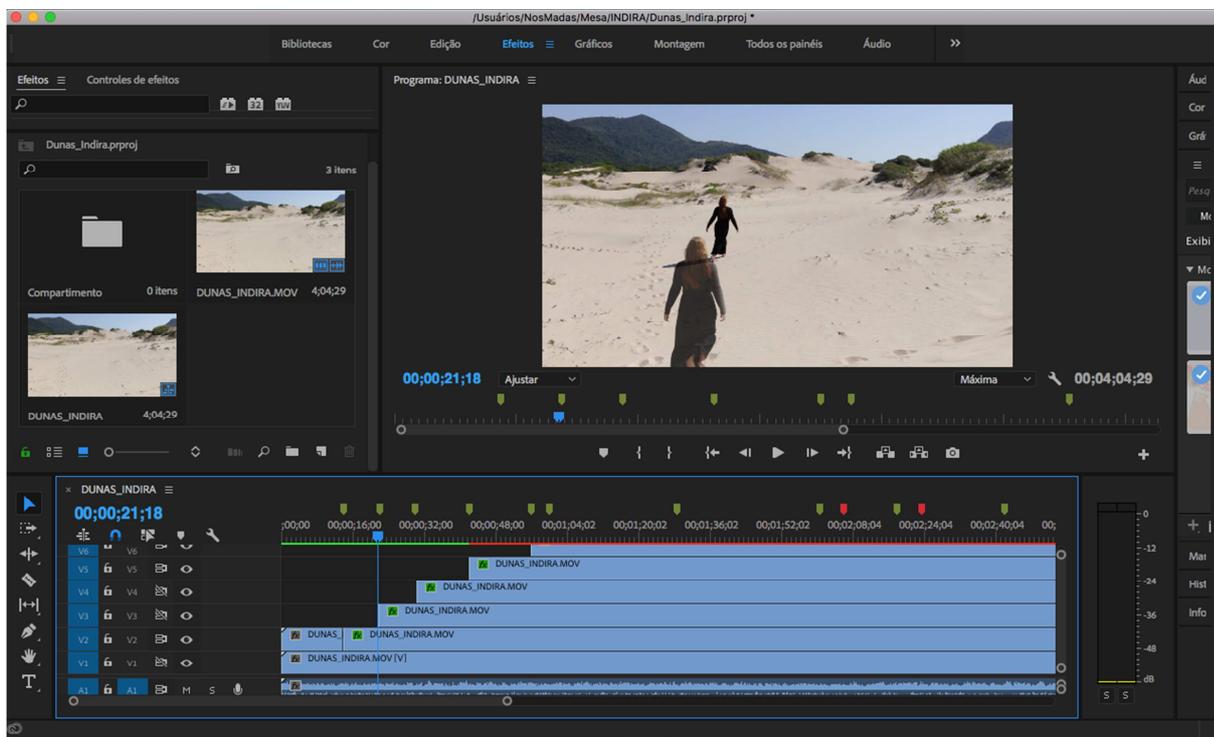
4 ENTRETEMPOS: LINEARIDADE, QUEBRAS, CAMADAS EM VIDEOPERFORMANCE

4.1 DUNA: RASTROS, MARCAS, VESTÍGIOS

Na primeira versão da videoperformance Duna, apresento a gravação tal qual foi executada nas dunas da praia do Pântano: em tempo real, sem intervenções, sem cortes. O conceito de tempo neste trabalho tratava justamente de sentir a passagem linear desse tempo, e buscou investigar as maneiras como senti esse tempo linear enquanto andava sobre a areia esquentada do sol do meio dia, em pleno verão, coberta por roupas pretas. O esforço físico de caminhar na areia, a forte claridade do sol refletida pelas dunas, os pés que exigiam que os afundasse na areia, a cada passo, para suportar a dor causada pela alta temperatura. Tudo isso fez parte da investigação, e de fato, a percepção do tempo foi alterada: em minha percepção, teria levado no mínimo o triplo do tempo, que posteriormente constatei na gravação como exatos quatro minutos e três segundos. Esta videoperformance apresenta características que Arlindo Machado (2007) caracteriza como pertencentes à primeira geração de videoartistas brasileiros, ao passo que não possui edição e todo o processo é acompanhado em tempo real. Christine Mello (2008) nos fala sobre a videoperformance ser uma união do corpo com a mídia, e nesse sentido, Duna surge como esta simbiose, na qual a câmera fora testemunha da caminhada, tal qual apresentou Simon Faithfull ao se distanciar da câmera: a única testemunha do que acontecera em minha ausência, seria a própria câmera.

Quando parti para a videoperformance em sua segunda versão, trabalhei com questões como rastros, marcas e vestígios. As edições foram realizadas no *software Adobe Premiere*, próprio para edições de vídeo (Figura 56). Quando pretendi trazer à *Duna* a ideia de vestígios, utilizei a imagem do corpo em movimento sendo congelado ao longo do trajeto: em dez momentos da caminhada foram congelados os quadros da silhueta, como se fossem fotografias, cortes no tempo, mas ao mesmo tempo, a silhueta que caminha rumo ao final da duna, continua em movimento. Desse modo, a videoperformance entra nas características apontadas por Machado (2007) como pertencentes à segunda geração de videoartistas, nos anos 80.

Figura 56 - “Duna: tempo simultâneo” em processo de edição em Adobe Premiere. Captura de tela, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Ao congelar os quadros, forma-se então uma sequência de repetições da silhueta ao longo do trajeto, remetendo ao tempo que é simultâneo, à duração Bergsoniana onde o passado encontra-se na contração do presente (1999), onde as ações não possuem linearidade e sucessão, e sim pertencem todas a uma coexistência: a duração. Se pensarmos o tempo, a primeira silhueta congelada está temporalmente distante da última silhueta, e as duas estão também distantes em relação à figura que se movimenta (Figura 57). Cada uma existe em sua temporalidade, em sua duração própria, porém, essas durações tocam umas às outras, se chocam com interferência, existem dentro de uma mesma duração, a qual Bergson chama de duração pura.

Se entendermos o tempo enquanto duração, como propõe Henry Bergson (1999), estas silhuetas encontram-se no mesmo tempo e mesmo espaço, em uma existência simultânea: a silhueta que se move, não possui imagens de si mesma à sua frente, mas as ações anteriores estão registradas, marcando o presente, mesmo que ela esteja em movimento. Esta videoperformance pode ser relacionada com o

conceito de duração, pois opera em um mesmo sentido: o passado habita o presente.

Figura 57 - Indira Richter, “Duna: tempo simultâneo”. Frame de videoperformance, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

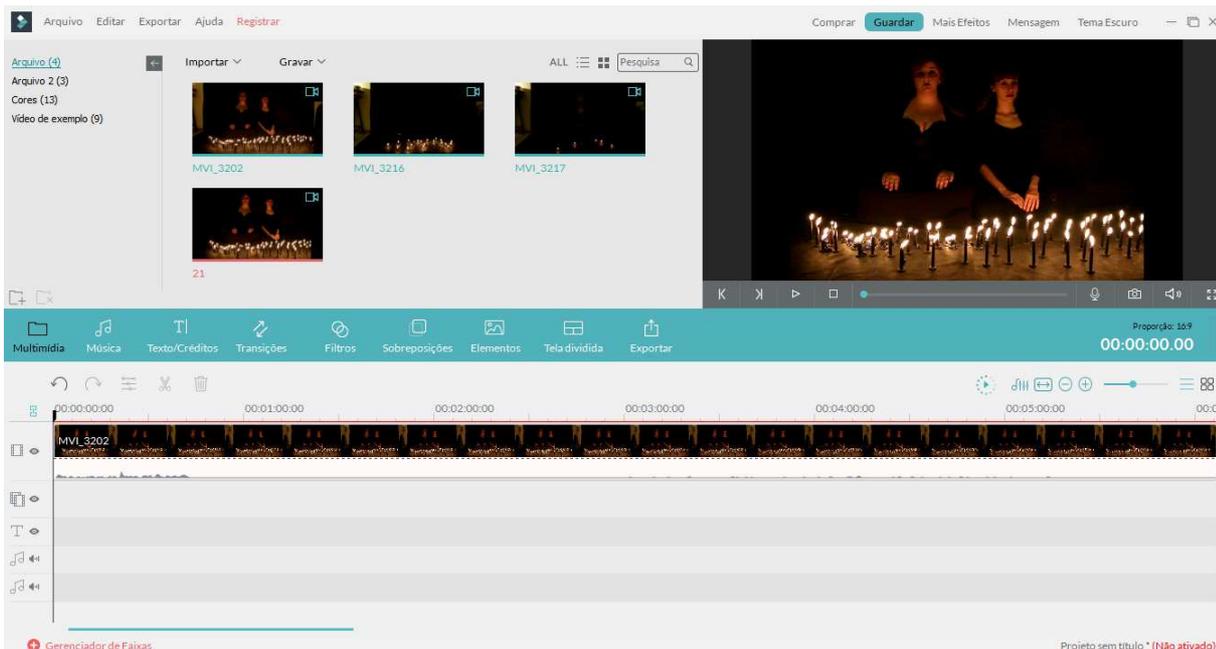
4.2 FLAMEJANTE ACELERAÇÃO TEMPORAL

Assim como em Duna, a primeira versão de Flamejante trançado temporal foi apresentada sem edições, pensando o tempo de maneira linear – como em todas as videoperformances realizadas na segunda etapa da pesquisa –. Nesta terceira etapa, onde os vídeos foram digitalmente manipulados, busquei em Flamejante Aceleração Temporal dar movimentos menos sutis às chamas das velas. Além de modificar aspectos como brilho, contraste e saturação, interfeiri na velocidade linear do tempo, acelerando a queima das velas em alguns momentos, e desacelerando em outros, sem encurtar a duração do vídeo em minutos. Busquei interagir através da edição com questões subjetivas sobre as sensações temporais: por mais que a duração do vídeo continue sendo a mesma, em alguns momentos sentimos o tempo passar mais depressa, e em outro com mais lentidão. Isso significa que em um mesmo vídeo, podemos pensar em duas durações que se contaminam, e também

perpassam a percepção de quem assiste, podendo ser relacionada à duração bergsoniana. São sensações, dentro da duração de Bergson (1999), onde sensação molda a percepção, e assim, a noção de tempo se apresenta de formas distintas.

Na primeira versão desta videoperformance, ela acontece em dois momentos, onde a primeira parte é realizada em conjunto: suas pessoas que estão ligadas por um trançado. Posteriormente, realizo o que chamei de segunda parte desta performance, onde permaneci entre as chamas que sobraram das velas que restaram da ação anterior. Sozinha, sem trançado, sem outra presença que não a do fogo e a da câmera, até o final da queima das chamas. Dessa forma, para esta segunda versão, editei as duas ações apresentando-as em um só vídeo. A edição foi feita no *software Wondershare Filmora* (Figura 58).

Figura 58 - "Flamejante aceleração temporal" em processo de edição em Wondershare Filmora. Captura de tela, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Esta videoperformance, desde sua primeira versão, possui uma carga grande de sentimentos temporais, descritos no segundo capítulo. O tempo sempre foi questão principal nesta videoperformance. Quando apresento duas figuras ligadas por um trançado, sugiro essas duas figuras como se fossem a mesma pessoa, onde cada uma pertence a um tempo distinto. Duas frações temporais ligadas por um trançado, isto é, sempre referindo-se ao tempo enquanto duração. Depois, a figura

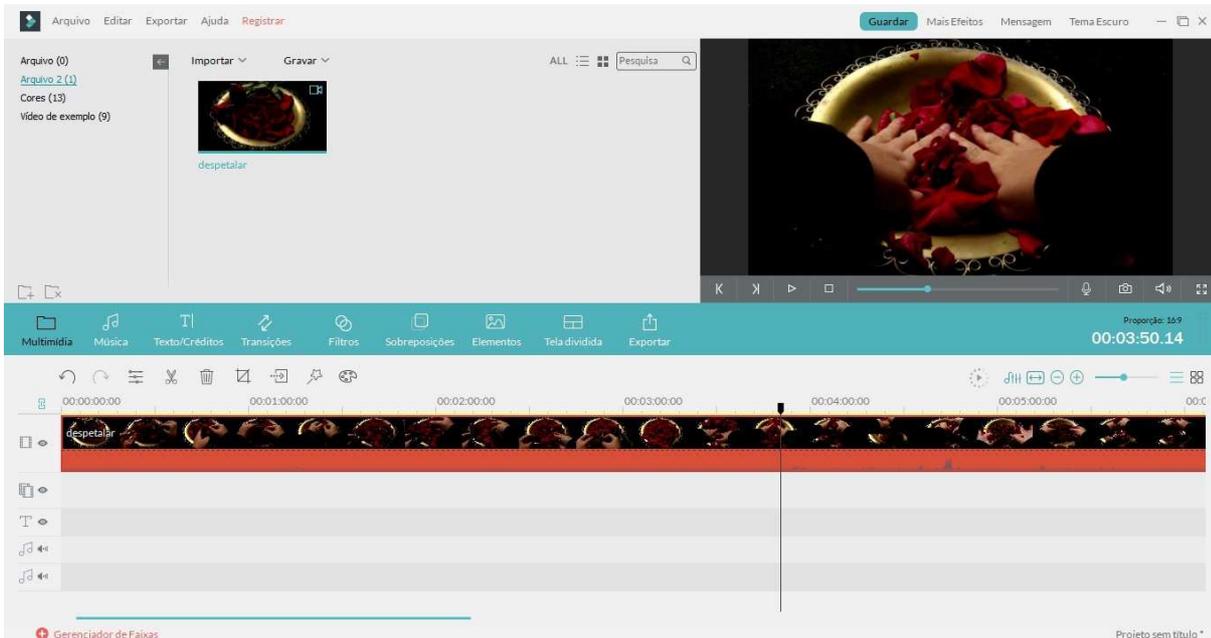
torna-se solitária, o trançado já não mais existe, e sua versão de outro tempo não mais aparece na imagem. As velas podem ser entendidas como uma ligação entre a lembrança deste outro ser temporal, antes ligado a ela por um trançado. A presença das velas sugere exatamente que o passado continua presente, e ao findarem-se as chamas, essas duas figuras passam a ser também lembrança: mas ainda existem em vídeo, que pode ser visto e revisto, que mesmo sendo passado, é presente, é duração.

4.3 DESPETALAR: TEMPOS PARALELOS

Na primeira versão dessa videoperformance, a materialidade escolhida para representar os quatro elementos (terra, fogo, água, ar) foram rosas vermelhas, escolha justificada no segundo capítulo. Novamente, a videoperformance é apresentada como foi filmada, todo seu processo está presente em tempo real e sem cortes ou edições. Todo o processo de desintegração das rosas: despetala-las e aos poucos interagir com as pétalas, até que estas se tornem massas disformes, seivas vermelhas arroxeadas, sumo de uma interação performática. Nesta terceira etapa, onde a edição (Figura 59) foi o modo de interação e interferência nas temporalidades, propus finalizar com o vídeo em cortes, trabalhando o deslocamento dos quadros, utilizando o *Software Wondershare Filmora*.

Dividi o vídeo em diversos pequenos quadros, mudei a ordem de sequência dos mesmos, alterei efeitos de brilho, cor e saturação. Desse modo, propus a interferência no tempo sequencial e linear: alterei a sequência dos quadros de uma mesma videoperformance, relacionando este fato com a memória em Bergson (1999). Para o autor, nossas lembranças são fragmentadas e não correspondem à sequencialidade dos fatos, por isso alterno sua sequência. Uma alusão à memória que é fragmentada e não sequencial, mas que ainda assim aponta para uma mesma percepção dos fatos: embora em diferente sequência, as pétalas seguiam desmanchadas, tiveram o mesmo fim que em sua primeira versão linear.

Figura 59 - “despetalar: tempos paralelos” em processo de edição em Wondershare Filmora. Captura de tela, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

4.4 TEMPO COMO DURAÇÃO

Para o filósofo francês Henri Bergson (1999), o tempo não é antes e depois, não é uma linha horizontal de acontecimentos cronológicos dividida em três partes, e sim, uma grande *duração* de acontecimentos coexistentes, que se entrecruzam, se tocam, se misturam.

O passado não está acabado: ele está atualizado no presente, pois se refaz a cada instante. Quando recordo da caminhada que fiz até o rio Uruguai, revisito uma memória, e este fato existe no momento em que recordo: ele não pertence a algo que foi encerrado, ele está presente neste instante. Para Bergson (1999), o tempo não é uma linha horizontal, e o tempo não é definido na matéria. O tempo em Bergson é entendido como *duração*: passado, presente e futuro existem em concomitância, formando um todo que não é divisível. A duração pensada assim é compreendida como *duração pura*. Sobre o funcionamento do passado no presente, quando revisitado através da memória, Bergson afirma que:

Pode-se conceder a essa memória o estritamente necessário para fazer a ligação; será, se quiserem, essa própria ligação prolongamento do antes no depois imediato com um esquecimento perpetuamente renovado do que não for o momento imediatamente anterior. Nem por isso se terá deixado de introduzir a memória. A bem dizer, é impossível distinguir entre a duração por mais curta que seja, que separa dois instantes e uma memória que os ligasse entre si, pois a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é. (BERGSON, 2006, p. 57).

Na duração, os tempos se misturam: posiciono a câmera e enquadro o ângulo, e me dirijo até o cenário em frente à câmera. Acendo noventa velas, uma a uma. Ao terminar de acendê-las, diante delas espero até que a última chama se apague. Existe aí o tempo do vídeo, da câmera gravando. Existe o tempo de duração que perpassa a queima da primeira vela, da segunda, da terceira... E na nonagésima. Existe o tempo que levou entre acender uma vela e outra. Existe o tempo que levou entre o apagar de cada chama. Existe o meu tempo de espera até que as velas todas se queimem. Todos esses tempos existem em concomitância, e se misturam em um só tempo: a duração. Essa é o passado estendido ao presente, é o tempo que se prolonga e se estende. “O mundo para Bergson, então, nada mais é do que diferentes tipos de duração coexistindo, com diversas tendências” (PEREIRA, 2008 p. 24).

Adriana Gurgel explica a duração bergsoniana:

A duração, para Bergson, não se constitui como uma sucessão de instantes; se assim fosse, não haveria o prolongamento do passado no atual, a evolução – haveria apenas o presente: *A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança* (BERGSON, 2006, p. 47). O passado, portanto, cresce e se conserva incessantemente. (GURGEL, 2012, p. 78).

A autora aponta que a acumulação do passado sobre o presente é incessante, onde “a memória não pode se configurar como uma gaveta onde as lembranças são guardadas” (GURGEL, 2012, p. 78), e explica que o passado se conserva por si mesmo, ao passo que nós somos como uma condensação de tudo que vivemos desde o nosso nascimento (GURGEL, 2012).

Como o passado pode conservar-se a si mesmo se, por hipótese, ele já cessou de ser? Para Bergson, a questão consiste em saber se o passado efetivamente deixou de existir, ou se ele simplesmente deixou de ser útil. (BERGSON, 1999, p. 175).

O presente, por sua vez, é definido como *o que existe*, mas Bergson afirma que ele é simplesmente *o que se faz*. Se o presente for entendido como um limite indivisível entre o passado e o porvir, nada existe menos que o

momento presente: *Quando pensamos esse presente como devendo existir, ele ainda não existe; e, quando o pensamos como existente, ele já passou.* (BERGSON, 1999, p.166).

“Por outro lado, ao se considerar o presente concreto e vivido pela consciência, ele consiste em grande parte no passado imediato” (GURGEL, 2012, p. 79). Bergson (1999) entende a duração como movimento: somos duração de fluxos de acontecimentos. Quando escrevo estas linhas, escrevo com toda a carga de passados que existem em mim. “Para Bergson, quando queremos lembrar algo, destacamo-nos do presente através de um *salto* para nos localizarmos inicialmente em um *passado em geral*, e posteriormente numa região específica do passado” (GURGEL, 2012, p. 81). Seria impossível escrever se esses passados estivessem finalizados, eles encontram-se em mim, e eles interagem entre si.

O conceito de duração (*durée*) em Bergson surge como uma tentativa de se pensar o tempo num sentido oposto ao tempo mensurável pensado pela ciência. Esse último é, para Bergson, um tempo especializado, isto é, reduzido a uma sucessão de instantes idênticos enfileirados ao longo de uma linha contínua. Ao contrário, a duração bergsoniana trata-se de uma espécie de tempo criador cujo seu todo não pode se dar meramente pela soma de suas partes que, por assim dizer, foram artificialmente congeladas em instantes pelo nosso pensamento. (PEREIRA, 2008, p. 22 - 23).

Cada ser é uma duração, e as durações todas interagem entre si, se entrecortam compondo novos movimentos. A duração é composta pela multiplicidade de tempos.

4.5 ONDAS DE ÁGUA E CENTELHAS DE FOGO

Nesta terceira e última etapa da dissertação, trabalhei o tempo enquanto duração através das montagens feitas a partir dos vídeos e videoperformances realizados anteriormente, bem como da criação de uma nova videoperformance final. Duas etapas foram necessárias até chegar a sua totalidade: a criação de um novo vídeo, e uma nova performance: isolados em primeiro momento, unidos ao final, prata tornarem-se videoperformance.

Desejava, para esta videoperformance final, apresentar todos os elementos em um só trabalho. Ar, água, terra e fogo deveriam aparecer neste vídeo: não

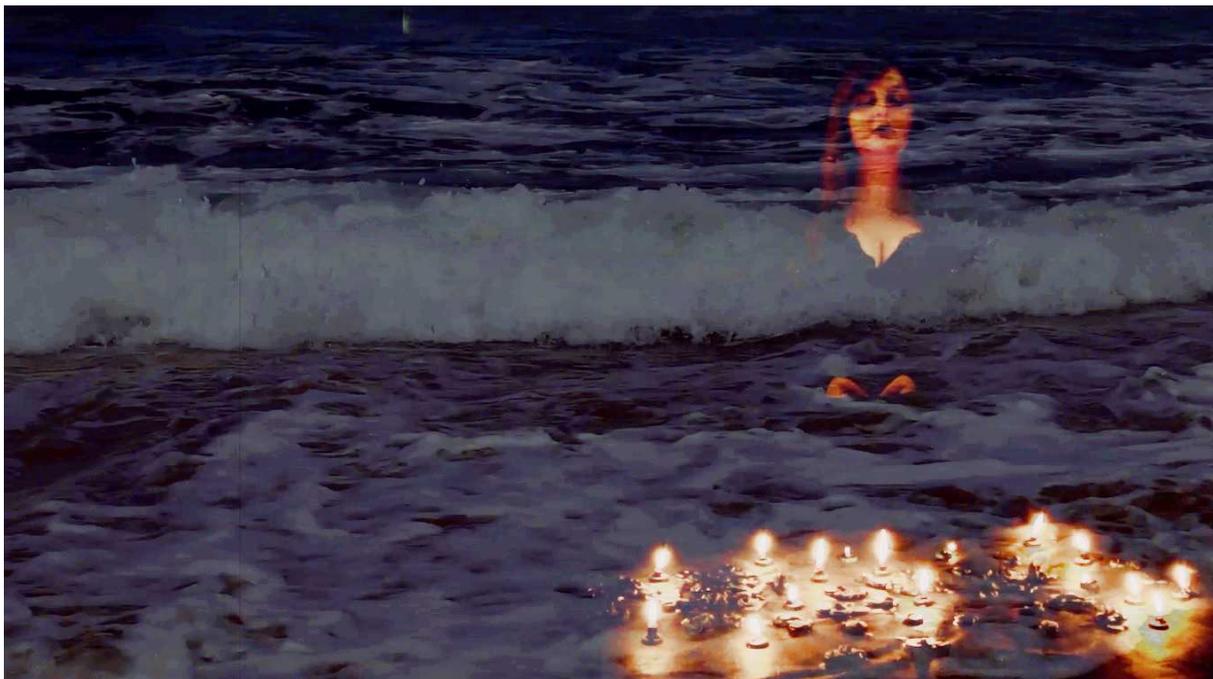
através de algum elemento, como foi com a performance *Despetalar: veludo vermelho cintilante*, mas como eles próprios, enquanto o que são. O processo de criação desta última performance durou muitos meses, pois não sentia como potência nenhuma das ideias que surgiam. Não se tratava de algum bloqueio, mas sim de sentir a falta de alguma identificação genuína com as imagens que me surgiam. Decidi então retornar ao princípio, e novamente “caminhar” como ato de criação: dessa vez, uma caminhada mental dentro da própria pesquisa, em um exercício de absorver tudo que havia realizado até então. Sobrevoei o próprio trabalho, avistei o fio condutor de cima, não de dentro. Visualizei minha própria produção poética, e assim, consegui encontrar a ponta do fio, para fazer o arremate final: a última performance deveria ser com os quatro elementos, sim, mas eles apareceriam por meios eletrônicos, projetados: eram os meus elementos, os elementos que capturei desde a primeira fase da pesquisa, durante as imersões nas cidades desconhecidas. Deixavam de ser água terra fogo e ar, para serem capturas digitais, repletas de sentidos.

A primeira etapa foi então, a construção desse vídeo. No primeiro momento, elegi quatro dos vídeos até então sem edição, realizados durante as imersões na primeira etapa da pesquisa. Continham imagens de água e de terra. No *software Adobe Premiere*, sobrepus estes vídeos em camadas, utilizando transparência, com a intenção de unir em um só tempo, vários tempos distintos, oriundo de diferentes momentos de minhas imersões. Depois, percebi que poderia alterar também o tempo de cada uma das camadas: acelerei e desacelerei quadros, procurando mais intensidade, trabalhei com saturações leves. Em alguns dias, este vídeo estava pronto para ser projetado, para que eu pudesse de alguma maneira, performar com ele. Mas ainda não estava pronto, e eu sabia disso. Então continuei meu sobrevoo, meu movimento de vai e vem, cartografando a própria poética: parei sobre a segunda etapa da produção, mais especificamente, da performance *Flamejante trançado temporal* e, mais especificamente ainda, na parte final, a qual executo sozinha.

Percebi que nesta videoperformance com o fogo fora a única na qual me encontrava sem executar nenhum movimento: apenas sentia o tempo passar através do queimar das velas. Afeiçoei-me àquela figura solitária e introspectiva, e decidi que, de alguma forma, faria companhia a ela, e performaríamos juntas: ela, em sua existência luminosa de pixels, e eu, carne, osso e movimento, pronta a

tornar-me pixel novamente. Assim, juntei a imagem solitária da figura em meio às pequenas chamas às camadas em transparências do vídeo produzido com as captações da primeira etapa: estava finalizado o vídeo com o qual performaria para a última videoperformance. (Figura 60).

Figura 60 - Vídeo para performance, frame, 2018



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

De certeza, só tinha a que interagiria com este vídeo de alguma maneira, e a compreensão que considerei ideal se deu através de outro processo de criação: dançando com asas de Isis.

4.6 ASAS DE ISIS

Asas de Isis: trata-se aqui de um acessório utilizado por dançarinas de dança do ventre. São véus que simulam as asas da Deusa egípcia Isis. O acessório apresenta uma plasticidade hipnotizante nas apresentações de dança do ventre, e dispõe de uma vasta gama de cores e formatos. Nunca havia pensado em explorar este acessório, ou mesmo movimentos de dança nas videoperformances que realizei, até o momento em que compreendi de que maneira interagiria com o vídeo para a videoperformance final.

O processo desse entendimento veio em um momento de dança e de movimento. Adepta à Dança do Ventre há dezoito anos, sempre a compreendi como parte importante em minha vida e cotidiano, mas nunca intencionei relacioná-la às minhas pesquisas em Artes Visuais. Era madrugada, e em casa eu praticava alguns movimentos de dança. Eram movimentos sinuosos, serpentinos, com muita expansão no espaço: para cima, para baixo, para os lados. Dançava com as asas de Isis, e passei a prestar muita atenção nos movimentos circulares no ar: sentia como se estivesse voando, de fato, com as asas. O movimento das asas depende do quanto e de como se expande os braços, de quanta velocidade se emprega, sendo assim, denominados pela força do movimento do corpo no ar, ou pelo próprio vento. Minha interação com a projeção do vídeo estava em mim o tempo todo: a presença da terra, das águas e do fogo se fazia através do vídeo, assim, eu só poderia com eles ser então ar, vento, movimento. Assim decidido, e com a performance pronta para ser executada, o vídeo pronto para ser projetado, germinava a última videoperformance.

Projetei o vídeo das camadas em uma parede branca, não em uma sala do prédio 40 da UFSM. A sala oferecia a possibilidade de iluminação baixa, e encontrava-se vazia naqueles dias. O processo então foi simples: criei uma coreografia não de dança, mas de possíveis movimentos que o vento pudesse criar sobre as formas da água, das plantas. Performei o movimento de um vento que inicia suave, e aos poucos se torna força, e em tempestade, não para de soprar. Posicionei-me ao lado da figura solitária do vídeo, ao passo que a projeção tomava meu corpo e minhas asas translúcidas. As ondas do mar quebravam nas asas, a areia se movimentava nelas, e minha figura em carne e osso era absorvida pela projeção. Uma câmera posicionada frontalmente para a projeção, direcionada ao ato performático, gravava toda a ação, fazendo da figura em carne e osso novamente luminosidade através da imagem, através do vídeo.

Durante todos os processos: caminhadas, derivas e deambulações; durante todas as captações de vídeo: do rio da prata, da laguna dos patos, do mar de Florianópolis; durante todas as videoperformances: com o fogo, com as dunas, com as rosas: sempre a presença real dos elementos, me fizeram sentir e pensar o tempo. Na videoperformance *Asas de Isis*, os elementos não mais existiam em sua natureza, mas sim como imagem: em projeção de camadas diversas, trouxe a água

a terra e o fogo para um ambiente interno; tornei meu corpo vento, e juntos, vídeo, corpo e câmera, apresentamos nossa síntese final.

Foram inúmeros processos até chegar nesta performance: imersões em cinco cidades captando vídeos; três videoperformances: uma em ambiente externo, duas em ambiente privado; criação de um vídeo que trouxesse em suas camadas um pouco de cada uma dessas experiências; ação performática com este vídeo projetado; videoperformance final. Camadas de memórias, um reviver de sentidos, sem a certeza da ordem dos fatos: uma última videoperformance que compreende todo o processo de pesquisa enquanto duração. O passado nunca será passado fixo, viverá no presente de minha existência, e de maneira metafórica, fazendo alusão à duração, será presente sempre que a videoperformance for reproduzida, ao acionar o botão de *play*. (Figura 61).

Figura 61 - Indira Richter, frame da videoperformance Asas de Isis, 2019



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Percorri as três décadas de vídeo brasileiro, descritas por Arlindo Machado (2008), e finalizo retornando às características da geração pioneira: videoperformance em tempo real e sem cortes. Nela, estão contidas as inúmeras edições características da segunda geração, e também a busca pelo trabalho autoral e sensível, contida na terceira geração. A última videoperformance é uma síntese de todos os processos experienciados: as caminhadas, os registros crus em vídeo, as videoperformances, as edições. É uma cartografia de tudo que foi realizado, transposta em imagem, decifrada nas Asas de Isis.

A mostra final das videoperformances aconteceu no dia 22 de março de 2019, na sala d exposições Claudio Carriconde, no Centro de Artes e Letras da UFSM. Duna II, Flamejante Trançado Temporal, e O Ar e os Sonhos foram projetados nas paredes da sala, enquanto A água e os Sonhos, Despetalar, Asas de Isis e Vídeo para Performance, foram apresentados em monitores, dispostos lado à lado. Para a ambientação da exposição, foi escolhido o som do vento, captado durante as caminhadas realizadas em Pântano do Sul.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar o final deste percurso, se faz importante a compreensão de que o caminho de pesquisa continua em etapas futuras, pois compreendo a pesquisa em arte enquanto processo, movimento, campo de possibilidades sempre em aberto. Continuo a caminhar em busca do desconhecido, tendo a escrita como aliada, os processos temporais em devir, os elementos da natureza para sentir, e assim, seguir investigando os processos de criação, de execução e de entendimento acerca da pesquisa poética em Artes Visuais.

Contudo, se faz importante ressaltar aspectos que marcaram esta dissertação, e nesse sentido, destaco a possibilidade de escrever detalhadamente sobre o processo de criação entendendo o ato de caminhar como possibilidade de ampliar percepções acerca não somente da própria pesquisa, mas de entender o próprio espaço – seja ele urbano, rural ou litorâneo – como campo possível de experimentações em arte.

Cabe também salientar a compreensão da videoperformance enquanto prática e campo de experimentação do sensível, onde se faz possível compreender o processo de criação enquanto obra; onde a sensibilidade do olhar abre espaço de reverberação das experiências sensoriais; onde se fez possível compreender o próprio corpo enquanto experiência do sensível, enquanto experiência de criação, enquanto poética e pesquisa.

Nesse aspecto, saliento esta compreensão do próprio corpo como meio expressivo, como meio de experiência e ação, visto que foi ao decorrer dos processos de pesquisa que iniciei esta jornada enquanto performer, onde a ação da artista passa a ser frente à câmera, e aliada a ela, resulta em uma ação conjunta entre corpo e câmera, resultando na videoperformance.

Nesta relação entre corpo e mídia, destaco a possibilidade de trabalhar o olhar sensível e o fazer poético através dos elementos que nos cercam, sejam eles ar, água, terra, fogo, árvores, plantas. Quero dizer com isso que passo a compreender o próprio corpo como força e entende-lo como campo poético na mesma proporção em que compreendo a água, o ar, a terra e o fogo. Entendo agora o corpo no mundo como possibilidade da própria obra artística, como agente estético e processual, e não somente enquanto meio canalizador entre o que os olhos veem, o sensorial experiencia e o cérebro racionaliza, e escreve. Agora, o corpo faz parte

deste processo enquanto próprio meio de pesquisa: ele age no campo enquanto experiência também enquanto obra.

Ressalto também a potência da experiência com o desconhecido como modo de disparar os processos de criação e de escrita, como ponto fundamental para esta pesquisa, sendo pano de fundo de tudo que foi produzido neste percurso. Compreendo que o desconhecido se fará potência em incursões futuras do corpo, ao dar seguimento ao que foi compreendido durante este percurso.

Importante também destacar a interação performática com as imagens digitais, ao trabalhar videoperformance juntamente com projeção de vídeo. A imagem produzida também é entendida aqui como campo a ser explorado, podendo ser ela própria o desconhecido a ser habitado, sentido, explorado enquanto ambiente. Assim, compreendo que o cenário de videoperformance pode ser produzido e a partir dele, se pode experienciar a videoperformance como potência: encontro no vídeo meu novo desconhecido, meu novo espaço para futuras incursões.

Por fim, a pesquisa abre espaço para que o corpo seja explorado na videoperformance com maior riqueza de movimentos no espaço, com maior amplitude, sendo ele próprio objeto e agente de pesquisa. Também aponta-se possibilidade de continuar a pesquisa através do sentir disparado pelo novo, sendo que este novo parece ser o próprio vídeo projetado, onde as possibilidades sensoriais poderão ser investigadas através da própria imagem digital, ao costurar o encontro entre vídeo, performance e câmera resultando na continuidade da produção em videoperformance.

Independente dos caminhos futuros que a pesquisa possa apontar, se faz importante a compreensão dos elementos que foram o foco deste percurso: a descoberta da potência gerada pelo desconhecido, na qual encontrei a videoperformance como linguagem e os elementos da natureza como poética para pensar a passagem do tempo, e a executei em ambientes externos dando continuidade a esta percepção temporal através das edições dos vídeos, culminando na videoperformance que interage com a própria imagem projetada. Compreendo também que as obras habitam o campo do sensorial, possuem caráter intimista, sendo um convite a pensar sobre o tempo, sobre a natureza, sobre o sentir. Trata de deslocar o pensamento e a visão para um ambiente mais solitário, convida a desacelerar o cotidiano, a olhar para o mundo sensível, o mundo das forças da

natureza e sentir as possibilidades desse permitir-se humanamente solitário, mas em total conexão com o mundo das forças naturais. Faz-se necessário atentar-se ao tempo, e permitir-se sentir sua força de atuação.

Dito isso, finalmente concluo que neste processo, pesquisa e pesquisadora foram atravessados por todas as circunstâncias e processos desenvolvidos nesta caminhada, e que procurou-se dar conta de compreender tais processos de maneira sensível e intuitiva, mas não sem problematizar o contexto no qual fora executado. O objetivo trata de propor um entregar-se à experiência, e de forma intuitiva, retornar às águas, ao vento, ao fogo e a terra. Convida a desacelerar, justamente para experienciar as intensidades possíveis acerca da experiência com o tempo. Trata de propor a videoperformance como possibilidade de experimentação, como consciência de processo, e propriamente como obra.

REFERÊNCIAS

ALVES, L.L.; LEAL, T.B. Videoarte e videodança: Letícia Parente e as novas artes na terra do sol. In: XIII Congresso de ciências da comunicação na região Norte – Belém – PA. **Anais...** Belém: SBEIC, 2014. Disponível em: <
<http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-2903-1.pdf>>
 Acesso em: 06 de março de 2019.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria; trad: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 202 p.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 275 p.

BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
 _____ . **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins fontes, 2010. 291 p.

BRUNET, Karla. **A Arte de caminhar**: Ilha da Maré. Salvador: ECOARTE/UFBA, 2018. 122p.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**; trad: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974. 342 p.

DELEUZE, Gilles. **Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183 p.

DELEUZE, G; GUTTARI, F. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 94 p.

FAITHFULL, Simon. **Going Nowhere 1**. Disponível em: <
<https://www.simonfaithfull.org/works/going-nowhere1/>> Acesso em 13 de novembro de 2018.

FEITOSA, Monique. Atravessar. In: **A Arte de caminhar**: Ilha da Maré. Org: Karla Brunet. Salvador: ECOARTE/UFBA, 2018. 122p.

FORTES D'ALOIA & GABRIEL. **The Gost In Between**. 2019. Disponível em: <
<http://fdag.com.br/exposicoes/the-ghost-in-between/>> Acesso em 06 de março de 2019.

GORJON, Melina G. Costuras Possíveis entre a artista Ana Mendieta em Silhuetas Series e o pós-humano proposto por Braidotti. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11º e 13º woman's world. Congress, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, 2017.

GRUGEL, Adriana. A coexistência entre passado e presente na duração de Henri Bergson. **Revista Eletrônica Espaço Teológico**. São Paulo, v. 6, n. 9, p. 74-84, jan/jun, 2012. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/reveleteo>> Acesso em: 06 de março de 2019.

HABERER, Lilian. **Relation in Time**. 2019. Disponível em: <<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML002607&lg=GBR>> Acesso em 06 de março de 2019.

KASTRUP, Virgínia. **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Orgs: Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escócia. Porto Alegre: Sulina, 2015. 207 p.

KIRMIZI, Dafne. **Aesthetic Ecpirience in performance art: Marina Abramovic the artist is present**. 2013. Department of Communication and Design İhsan Doğramacı Bilkent, Ankara: University Ankara, 2013.

MACHADO, Arlindo. (org). **Made in Brasil: Três Décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

MARTINS, Marta. **Narrativas Ficcionalis de Tunga**. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, 2013.

MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda. 1997.196 P.

PEREIRA, D.S. **A Concepção do tempo em Bergson e sua relação com a teoria da relatividade de Einstein**. 2008, 150 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade: sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2010. 96 p.

OLIVEIRA, Carolina. F. Experiência de Caminhar: possibilidades de habitar e permitir ser habitado pelo mundo da vida. In II SIFPE – FACEID. **Anais...** Juiz de Fora: UFJF, 2015.

OLIVEIRA, Andressa.C.F. Psicografando Tunga: performance e residência artística como experiência e território do entre. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017. Campinas. **Anais...** Campinas: Pontificia Universidade Católica de Campinas, 2017.

QUINTANA, Noara. **Apelos de horizontes**. 2018. Disponível em: <<https://www.noaraquintana.com/Apelos-de-horizontes>> Acesso em: 09 de dezembro de 2018.

RESENDE, Carlos R. C. de. **A prática da deriva como dispositivo de criação para as artes da cena.** Campinas, SP: [s.n.]: 2017. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2017.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação liberdade, 1989. 248 p.

RUSH, Michael. **Novas Mídias na arte contemporânea.** Tradução: Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 211 p.

SAMPAIO, R.S. **Compreendendo o ensino/aprendizagem da videoperformance:** Relato de uma experiência. São Paulo: R S Sampaio. 2012, 157 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WENDT, Kelly. **De olhos Cerrados: visões sem lembranças.** 2010. 110 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

VALÉRY, Paul. **Poesia e pensamento abstrato.** Oxford: Clarendon press, 1939.

VISCONTI, J.C. **Novas Derivas.** 2012. 246 p. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ZOMORODINIA, Raheleh. **Site oficial.** Disponível em: <
<http://rahelehzomorodinia.com>> Acesso em 06 de janeiro de 2019.

ANEXO – Canal do Youtube

Time Perception. Disponível em:

<https://www.youtube.com/channel/UCHQkSLhyTzT2Uk-8Ne_IBoQ> Acesso em maio de 2019.