



LIVIA KEIKO NAGAO DE MEDEIROS

**VÍDEO E PERFORMANCE:
ENTRE MEU CORPO E A
PAISAGEM AO REDOR**

CURITIBA

2024

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ – CAMPUS DE CURITIBA II
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO
VÍDEO (PPG-CINEAV)**

LIVIA KEIKO NAGAO DE MEDEIROS

VÍDEO E PERFORMANCE: ENTRE MEU CORPO E A PAISAGEM AO REDOR

CURITIBA

2024

LIVIA KEIKO NAGAO DE MEDEIROS

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Nagao de Medeiros, Livia Keiko
Vídeo e Performance: entre meu corpo e a paisagem
ao redor / Livia Keiko Nagao de Medeiros. --
Curitiba-PR, 2024.
103 f.: il.

Orientador: Fábio Jabur de Noronha.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2024.

1. Corpo. 2. Paisagem. 3. Vídeo. 4. Performance.
5. Arte Contemporânea. I - Jabur de Noronha, Fábio
(orient). II - Título.

ENTRE MEU CORPO E A PAISAGEM AO REDOR

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – linha de pesquisa: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná.

Orientação: Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha

CURITIBA

2024

TERMO DE APROVAÇÃO

LIVIA KEIKO NAGAO DE MEDEIROS

“VÍDEO E PERFORMANCE: ENTRE MEU CORPO E A PAISAGEM AO REDOR”

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 26/04/2024

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 2: Processos de Criação no Cinema e nas Artes do
Vídeo

Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha
(Presidente da Banca – PPG-CINEAV/UNESPAR)

Profa. Dra. Maria Cristina Mendes
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)

Prof. Dr. Ricardo Henrique Ayres Alves
(Membro Titular Externo - UFPEL)



ATA 213/2024.

Documento: **TERMODEAPROVACAO_LiviaKeikoNagaoMedeiros.pdf.**

Assinatura Simples realizada por: **Fabio Jabur de Noronha (XXX.190.609-XX)** em 17/07/2024 18:19, **Maria Cristina Mendes (XXX.820.149-XX)** em 17/07/2024 22:45 Local: UNESPAR/FAP/LAV, **Ricardo Henrique Ayres Alves (XXX.809.440-XX)** em 23/07/2024 22:03 Local: UNESPAR/EMBAP/BAV.

Inserido ao documento **885.898** por: **Fabio Jabur de Noronha** em: 17/07/2024 18:19.



Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021.

A autenticidade deste documento pode ser validada no endereço:
<https://www.eprotocolo.pr.gov.br/spiweb/validarDocumento> com o código:
7fa389a2a8d96365cbadb97e9cf896.

ATA 213/2024. Assinatura Simples realizada por: **Fabio Jabur de Noronha (XXX.190.609-XX)** em 17/07/2024 18:19, **Maria Cristina Mendes (XXX.820.149-XX)** em 17/07/2024 22:45 Local: UNESPAR/FAP/LAV, **Ricardo Henrique Ayres Alves (XXX.809.440-XX)** em 23/07/2024 22:03 Local: UNESPAR/EMBAP/BAV. Inserido ao documento **885.898** por: **Fabio Jabur de Noronha** em: 17/07/2024 18:19. Documento assinado nos termos do Art. 38 do Decreto Estadual nº 7304/2021. A autenticidade deste

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador, professor Fábio Jabur de Noronha, pelas orientações, pela amizade e pelo incentivo em seguir fazendo arte.

À minha querida amiga, professora Maria Cristina Mendes, por todo cuidado e carinho que tem comigo desde a graduação.

Ao professor Ricardo Henrique Ayres Alves, pelo olhar atencioso e pelas considerações valiosas a este trabalho.

À Universidade Estadual do Paraná que me possibilitou fazer uma pós-graduação em uma universidade pública, com educação de qualidade. Aos meus professores do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) por todo o suporte e aprendizado.

À minha família, que me ensinou a voar. Por sempre me apoiarem e me impulsionarem a dar o meu melhor todos os dias. Aos meus amigos que deixam a minha vida mais leve.

Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos
vemos se não nos saímos de nós [...]

José Saramago

Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso para mim não é aquele que descobre ouro.
Para mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias (do mundo e as
nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.

Manoel de Barros

RESUMO

A pesquisa tem como tema o vídeo, a performance e a paisagem habitada com um corpo feminino. Fundamenta-se em meus processos criativos e, também, considera artistas contemporâneos, especialmente do audiovisual, pertinentes à pesquisa. Tem o objetivo de analisar processos artísticos das produções em videoperformance, articulados a experiências pessoais, poéticas, históricas e sociais em que estão inseridas. Pretende-se compreender o alcance da paisagem, a partir de uma série de experimentos que usam meu corpo gravado pelo vídeo, para poder olhar a mim mesma (conhecer ou reconhecer) e enxergar os outros (meu corpo como um outro). Com a escrita de narrativas autobiográficas, a dissertação dá a ver os processos criativos destes corpos em experimentação, suas relações, suas identidades nas paisagens, suas origens, seus pertencimentos. É também uma reflexão sobre os processos de construção de uma forma de continuidade entre um corpo performático e suas posições no mundo. Ela define especialmente meu corpo-paisagem-vídeo de mulher latino-americana, brasileira com descendência japonesa. Para tanto, são consideradas contribuições de Lucy Lippard e Mel Bochner sobre a desmaterialização da arte; Linda Montano e Christine Mello sobre a performance e a videoperformance; Bell Hooks e Glória Anzaldúa sobre ancestralidade e pertencimento; Milton Santos sobre paisagem e Le Breton sobre os processos de desaparecimento de si.

Palavras-chave: Corpo; Paisagem; Vídeo; Performance; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

The main theme of this research is the video performance, and the inhabited landscape from a woman's body perspective. It is based on my creative processes and considers contemporary art and artists, especially in the audiovisual sector, relevant to this research. Its objective is to analyze these artistic processes, in particular, video performance productions, articulated to personal, poetic, historic and social experiences in which it is inserted. It is intended to comprehend the landscape significance, from an experimental series that use my body captured by video, so that I can look at myself (to know or to recognize) and perceive the others (my body as another one). This master's dissertation is a way to enable thinking this experimenting bodies' creative processes, its relationships, its identities in landscapes, its origins, its belongings. As an autobiographical narrative, this essay reflects processes in construction and the continuity between a performative body and its positions in the world. It defines especially my body-landscape-video as a Latin-American woman, Brazilian with Japanese descent. To this end, it is considered the contributions from Lucy Lippard and Mel Bochner on the dematerialization of art; Linda Montano and Christine Mello's thoughts about performance and video performance; ancestry and belonging by bell hooks and Glória Anzaldúa; Milton Santos on landscapes and Le Breton on the processes of self-disappearance.

Keywords: Body; Landscape; Video; Performance; Contemporary Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Passaporte aos oito anos.....	29
Figura 02 – <i>Creek</i> , Ana Mendieta,1974. Fonte: Artsy.	33
Figura 03 – <i>Burial Pyramid</i> , Ana Mendieta,1974. Fonte: Momenta Biennale.....	34
Figura 04 - <i>Measurement Room</i> (Heiner Friedrich Gallery), Mel Bochner, 1969	42
Figura 05 – Coleção de moedas e comidas em miniatura	48
Figura 06 - おばあさん (avó) pescando, anos 1970	50
Figura 07 - Misedani Shougakkou (三瀬谷小学校), 2003	52
Figura 08 – Turma de 5º ano Misedani Shougakkou, 2004.	55
Figura 09 – Horta, 2021.....	56
Figura 10 – Horta, 2021.....	57
Figura 11 – Morada, Livia Nagao, 2021.....	62
Figura 12 – Frente(a)frente, Livia Nagao, 2021.....	63
Figura 13 – Contra(o)tempo, Livia Nagao, 2021	64
Figura 14 – <i>Moodboard</i> , Livia Nagao, 2023.....	67
Figura 15 - Meu Amigo Totoro (30'50"), Hayao Miyazaki, 1988.	70
Figura 16 - Meu Amigo Totoro (35'53"), Hayao Miyazaki, 1988.	71
Figura 17 – Certidão de estrangeiro (capa).....	73
Figura 18 – Certidão de estrangeiro (dentro).....	74
Figura 19 – Frame de registro alienígena, Livia Nagao, 2023.....	76
Figura 20 – Frame de registro alienígena, Livia Nagao, 2023.....	78
Figura 21 – Altar <i>Tenrykyo</i> no sitio, 2024.....	81
Figura 22 – Frame 1 experimento n.2, 2024	89
Figura 23 – Frame 2 experimento n.2, 2024	90
Figura 24 – Frame 3 experimento n.2, 2024.....	92
Figura 25 – Frame 4 experimento n.2, 2024.....	94
Figura 26 – Segunda Natureza, Milla Jung, 2021.	97

SUMÁRIO

ENTRE 	22
introdução 	22
institucional 	25
processos, métodos e metodologias 	27
POR AQUI 	29
dentro vídeo e performance.....	31
meio desmaterialização	39
fora pertencimento.....	46
POR ALI 	59
processos 	60
registro alienígena 	72
experimento n.2 	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS 	98
REFERÊNCIAS 	100

A photograph of a dirt road winding through a lush green landscape. The road is reddish-brown and leads towards a curve in the distance. The road is flanked by dense green trees and bushes. A utility pole with power lines is visible on the right side of the road. The sky is overcast and grey.

| ENTRE |

Para além da curva da estrada
Talvez haja um poço, e talvez um castelo,
E talvez apenas a continuação da estrada.

Não sei nem pergunto.

Enquanto vou na estrada antes da curva

Só olho para a estrada antes da curva,

Porque não posso ver senão a estrada antes da curva.

De nada me serviria estar olhando para outro lado

E para aquilo que não vejo.

Importemo-nos apenas com o lugar onde estamos.

Há beleza bastante em estar aqui e não noutra parte qualquer.

Se há alguém para além da curva da estrada,

Esses que se preocupem com o que há para além da curva da estrada.

Essa é que é a estrada para eles.

Se nós tivermos que chegar lá, quando chegarmos saberemos.

Por ora só sabemos que lá não estamos.

Aqui há só a estrada antes da curva, e antes da curva

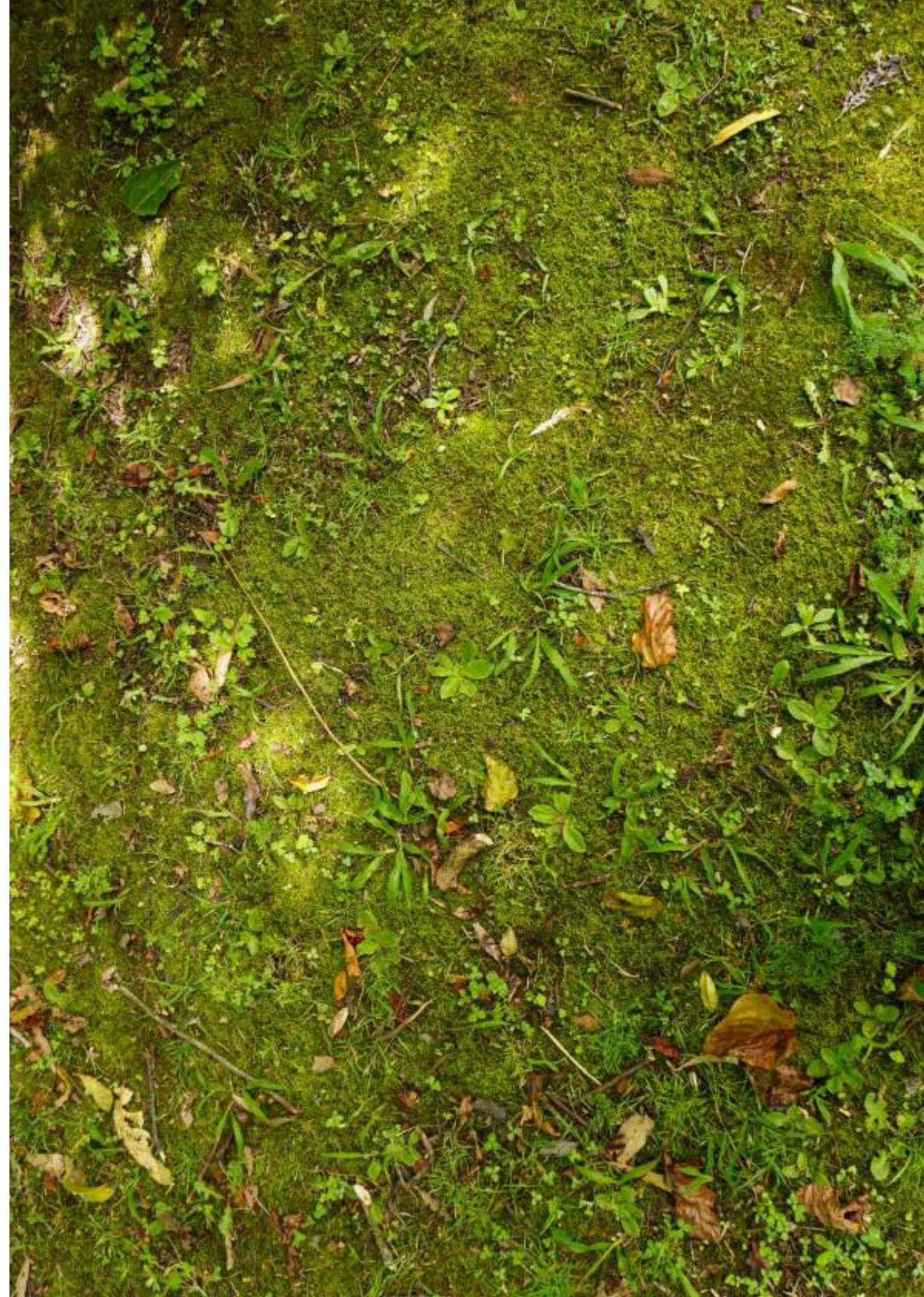
Há a estrada sem curva nenhuma.

Alberto Caeiro

| introdução |

Nasci no município de Castro, no Paraná, em 1993. Durante meus trinta anos de vida, desloquei-me por diversas vezes e o continuo fazendo. Assim que nasci, morei por três meses no Japão com meus pais em uma cidade chamada Tsu, na província de Mie-Ken, mas devido à saúde de minha mãe retornamos ao Brasil. A mesma viagem viria aos meus três anos de idade (1996), dessa vez para uma cidade chamada Owase, na mesma província, onde passaríamos os próximos três anos. Retorno ao Brasil com seis anos de idade e quase aos oito, viajamos novamente para a terra do sol nascente (2001). Lá ficamos até os meus onze anos de idade, em uma cidade chamada Odai-Cho, ainda em Mie-Ken, onde realizei quase todo meu ensino fundamental (2004). Apesar de nunca ter voltado ao Japão, minha vida seguiu em trânsito por algumas cidades no Paraná (Castro, Carambeí, Ponta Grossa e Curitiba), além de um intercâmbio em Dublin, na Irlanda entre 2014 e 2015. Ao todo foram oito cidades diferentes, em três continentes distintos (América do Sul, Ásia e Europa), portanto, deslocamentos e diversidades fazem parte da minha história e continuam me influenciando.

Minha atual moradia, o Sítio Olho D'Água em Castro, faz com que as paisagens cotidianas que tenham relação com a natureza ou com a família sejam o meu maior interesse. Desde criança aos finais de semana frequentava esse pequeno sítio, de aproximadamente quatro hectares. Nele, há mata nativa dos Campos Gerais, hortas e pomares para consumo próprio. Há também barracões cheios de ferramentas e cacarecos, um antigo chiqueiro onde hoje vivem galinhas e um açude quase que coberto por musgos. Por mais que eu habite esse espaço, vários detalhes passam despercebidos no dia a dia, porém, ao olhar com bastante atenção, entendo que são essas mesmas *coisinhas* que tornam tudo único. Ao filmar meu corpo entre essas paisagens, torno-me parte delas, descubro antigas histórias, invento novas realidades e crio intimidades com o local.





| institucional |

Para entender melhor este trabalho, é necessário retomar alguns percalços que me levaram a uma jornada de investigação acadêmica e artística. Em 2011, entrei no curso de graduação de Tecnologia em Alimentos, na Universidade Tecnológica Federal do Paraná na cidade de Ponta Grossa. Embora sempre tenha tido maior afinidade com as artes, também gostava das áreas de ciências biológicas e químicas e, por este motivo, resolvi me matricular no curso. Entre 2012 e 2013 realizei um projeto de Iniciação em Desenvolvimento Tecnológico e Inovação (PIBITI), no qual desenvolvi um filme biodegradável comestível à base de casca de soja e casca de ovo que, posteriormente, se tornaria uma patente aprovada pelo Instituto Nacional da Propriedade Industrial (INPI). Entre 2013 e 2014 também realizei um projeto de extensão, no qual o maior objetivo era orientar agricultores familiares a criarem produtos a partir de suas colheitas, os quais pudessem ser comercializados como outra fonte de renda. Nesse período, identifiquei um desejo de seguir com a pesquisa acadêmica e refletir sobre tópicos que pudessem contribuir de alguma forma com a sociedade. Entre 2014 e 2015 realizei um intercâmbio na University College Dublin, na Irlanda. Lá, me inseri em disciplinas voltadas à pobreza alimentar e às políticas de ação humanitária, que me direcionaram a um Trabalho de Conclusão de Curso, em 2016, voltado à condição de fome existente no município de Castro.

Em 2017, finalmente entrei no curso de Licenciatura em Artes Visuais, da Universidade Estadual de Ponta Grossa e no mesmo ano pude vivenciar o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), conhecendo a vivência escolar num bairro de periferia do município de Ponta Grossa. Entre 2018 e 2019, realizei o Programa Voluntário de Iniciação Científica (PROVIC) da UEPG, com o projeto Arte Digital, Hibridismo e Suas Potencialidades no Ensino das Artes Visuais. Devido ao meu interesse em cinema e vídeo, iniciei uma investigação em videoarte para aproximar vídeo e performance, a partir de experiências estéticas pessoais e de outros artistas. Entre 2019 e 2020, participei do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC)

com o projeto *A Produção de Animação por Artistas Mulheres: o Hibridismo na Contemporaneidade*, cujo foco era investigar os processos de criação de animação experimental de artistas mulheres de diversas partes do mundo. Tais projetos e o Trabalho de Conclusão de Curso, voltado à autorrepresentação em vídeo, me permitiram criar vínculos com a videoperformance, de forma a possibilitar uma investigação do corpo como experimentação. Devido às questões supracitadas, a partir daqui o gênero será tratado sempre em sua forma feminina, uma vez que a pesquisa se trata inteiramente do meu contexto como artista mulher.

Em 2022, iniciei os estudos no Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo, programa de pós-graduação da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), na linha de pesquisa de Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo com o intuito de dar continuidade às pesquisas realizadas nos últimos anos.

Como um corpo impermanente e que está sempre em transitoriedade, essa pesquisa é uma possibilidade de investigar as relações entre corpo-vídeo, corpo-espaço, corpo-natureza e a sua movimentação em minha produção em vídeo e performance. Aos 30 anos de idade, tendo vivido em oito cidades diferentes, em três continentes distintos, penso o contexto histórico-cultural, as experiências e o deslocamento como motes para discutir o sentido de pertencimento e os conflitos de identidade, bem como a reinvenção e os desvios gerados pela contingência de cada momento. Trata-se da busca por uma continuidade entre corpo performático e mundo. Assim, a partir de narrativas autobiográficas, o trabalho atual é uma forma de continuidade entre corpo performático e mundo, relacionando-os à história de uma mulher latino-americana, brasileira com descendência japonesa.

| processos, métodos e metodologias |

Sandra Rey (1996) caracteriza uma pesquisa *em artes* pela ênfase nos percursos traçados pelas artistas e na obra como processo. Para ela existem três instâncias metodológicas a serem seguidas em uma pesquisa *em artes visuais*: o trabalho em ateliê, a pesquisa teórica e o trabalho com estudantes em caso de docência, pois não há pesquisa em processos artísticos sem a parte prática ou teórica, é um inerente ao outro. A autora também destaca a importância dos escritos de artistas na contemporaneidade como parte intrínseca ao processo artístico. Esses escritos não se limitam a explicar uma obra, mas sim, orientar os processos criativos e refletir sobre os elementos que a circundam como um todo. É uma forma de organizar ideias, definir as intenções por trás de uma obra e contextualizá-la no campo da arte.

Na contemporaneidade, os escritos de artistas apresentam-se como a sistematização das ideias que circunscrevem o projeto artístico, orientam a instauração da obra, e revelam a posição reflexiva e crítica do artista perante sua própria arte e, por extensão, sobre a arte em geral. Constituindo-se não exatamente como textos explicativos; investigam o processo de criação através dos elementos geradores da obra, dos procedimentos adotados, e dos conceitos que a sustentam. Os escritos de artistas são um elemento meta-artístico, estreitamente articulados à obra (REY, 2018, p.3230).

Elida Tessler (2002) relata como grande parte do processo criativo de um artista contemporâneo está ligado à pesquisa, sendo a produção artística indissociável a ela. Assim, é possível compreender os processos de criação da obra e, em alguns casos, a história de vida da artista num eterno “caráter andarilho da arte contemporânea”, que transforma as incertezas do cotidiano em arte (TESSLER, p.106). Para ela, ao mesmo tempo em que acontece o processo de criação da obra de arte, a artista passa também por um processamento de descobertas que transfiguram os sentidos, transformam aquilo que ela já conhecia, possibilitando uma mudança de compreensão do

mundo. Ou seja, há uma expansão de si, a criação de um corpo reflexivo, que não seria possível sem os processos de criação da obra de arte.

Sobre as situações dramáticas de Étienne Souriau (1993), no tratar do teatro, pode-se criar uma analogia com os processos criativos de outros movimentos performáticos das artes, uma vez que essas também se baseiam em um sistema não estático. Para além dos caminhos percorridos na criação de uma obra, é importante entender que ela está suscetível a mudanças e a formação de outros modos de fazer até que se atinja a estrutura final.

| POR AQUI |

É você e não é você
Henry-Pierre Jeudy

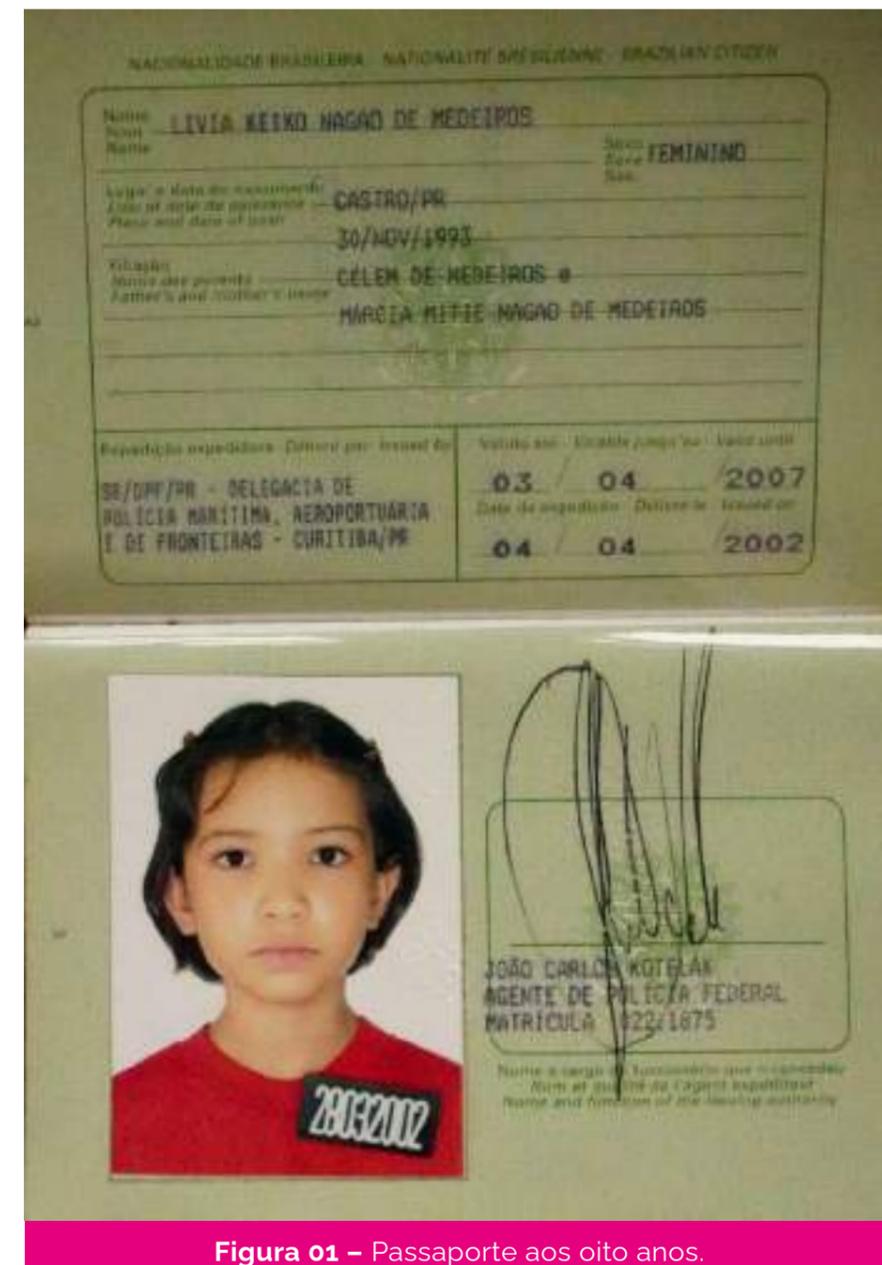


Figura 01 – Passaporte aos oito anos.

| dentro | vídeo e performance

Comecei a fazer impressões para colocar a mim e meu corpo no mundo. Dessa forma posso fazer algo, me afastar e me ver ali mais tarde... Não acho que seja possível separar a morte da vida. Todo o meu trabalho é sobre essas duas coisas - é sobre *eros*, morte e vida [tradução nossa]¹

Ana Mendieta

Apesar de a maior parte das videoperformances possuírem uma perspectiva narcisista², como expõe Rosalind Krauss (1978) sobre o vídeo, o próprio dispositivo videográfico permite que essa narrativa se torne também a do outro. Para complementar a ideia da autora, trago Mel Bochner e Paul (2008), artista que questiona se “existe alguma arte no mundo, com a qual verdadeiramente nos importemos”, que não se trate de alguma forma da natureza individual humana (BOCHNER; PAUL, 2008, p.11)³.

Hoje, talvez o uso do termo estética do narcisismo necessite ser atualizado, pois entende-se que apesar da videoperformance se tratar de um corpo específico – normalmente do próprio artista – sua interpretação ultrapassa as barreiras individuais para um cenário social. É por isso que, apesar de cada obra nascer de um contexto histórico-social diferente, quem a aprecia absorve para além do olhar do artista, a sua própria visão de acordo com suas experiências pessoais.

¹ *I started doing imprints to place myself and my body in the world. That way I can do something, step away from it, and see myself there afterward...I don't think you can separate death and life. All of my work is about those two things – it's about eros and death and life* (MENDIETA, 1984 apud. MONTANO, 2000, p.328).

² Rosalind Krauss em seu artigo *Video: the aesthetics of narcissism* (1976) fundamenta a videoarte como uma categoria da arte em que há uma “fusão de sujeito e objeto, artista e técnica”. Isso porque, para ela, o vídeo é a única forma de arte no qual o objeto utilizado em sua produção, a câmera, não se torna a obra final como na pintura ou na escultura. Por ser uma experiência de auto envolvimento do artista misturada ao uso da tecnologia, é a própria imagem de seu corpo que se torna o trabalho final, de modo que toda a videoarte poderia ser considerada narcisista” (MEDEIROS, 2021, p.27).

³ *But is there any art we really care about that doesn't, in its own way, tell us something important about the nature of individual experience? (What other kind of experience there is?)* (BOCHNER; PAUL, 2008, p.11).



A mescla entre o uso do corpo e a videoarte pode resultar em videoperformance, que independentemente de gestos conscientes ou não, faz com que um performer passe de um corpo neutro para um corpo social, formando um repertório singular captado pela câmera (VINHOSA, 2020). Nesse sentido, considera-se uma forma de desmaterialização da obra de arte e, também, simultaneamente, para criar um corpo do vídeo. Ao mesmo tempo, cria a partir de corpo e vídeo narrativas críticas e questionadoras das grandes instituições e sua hierarquia no mundo das artes. Ao tentar compreender melhor o processo de criação em que me encontro, identifiquei na fala de Mel Bochner em entrevista com Frédéric Paul (2008), algo que se assemelha ao meu modo de fazer:

O que sei é que, quando estou trabalhando, às vezes sei o que quero fazer e simplesmente vou em frente e faço. Na maioria das vezes, porém, é um processo de questionamento, teste e espera para ver o que acontece. Mas confio no processo (em que posso confiar?) e sigo as minhas intuições, mesmo quando parece que estou me contradizendo, porque são as contradições que impulsionam o processo [tradução nossa]⁴ (BOCHNER; PAUL, 2008, p.12).

Não é somente vídeo, não é somente corpo, é um elemento performático em sinergia, um híbrido denominado videocorpo. Nesta forma de performance expandida pelo vídeo, o espectador ou participante assiste ao vídeo de fora para dentro, do exterior coletivo para o íntimo de forma sinestésica: “A câmera faz o outro ver o corpo em si mesmo” (SARZI-RIBEIRO, 2018, p.105).

A artista cubana Ana Mendieta (1948-1985), por exemplo, abordava questões vinculadas ao deslocamento e à sensação de não-pertencimento causados pelo exílio prematuro nos Estados Unidos, aos 12 anos de idade. As diferenças culturais entre seu país de origem e a nova realidade deram vida à boa parte de sua produção poética, aliando a ela também indagações

⁴ *What I do know is that when I'm working, I sometimes know what I want to do and just go ahead and do it. Most of the time, though, it's a process of questioning, testing, and waiting to see what happens. But I trust the process (what else can I trust?) and I follow my intuitions, even when it feels like I'm contradicting myself, because contradictions are what drive the process* (BOCHNER; PAUL, 2008, p.12).



Figura 02 – *Creek*, Ana Mendieta, 1974. Fonte: Artsy.



Figura 03 – *Burial Pyramid*, Ana Mendieta, 1974. Fonte: Momena Biennale.

sobre o corpo feminino e à sua representatividade nas artes (SILVA, 2018). A relação corpo-mulher-natureza, criada com elementos orgânicos, é a forma que ela encontrou de reafirmar sua identidade no mundo e tomar posse de um território íntimo que lhe foi tomado. Havia nela um desejo de tornar-se parte de um lugar: “Para a artista, conectar o corpo a um espaço é como restabelecer sua própria conexão com a terra, elemento que poderia se associar facilmente à ideia de existir” (SILVA, 2018, p.18). Assim como Ana Mendieta, compreendo os deslocamentos e as diferentes culturas experienciadas por mim desde a infância, além de me sentir *entre* uma descendência e outra como fatores elementares em minha produção artística.

Ana Mendieta em entrevista com Linda Montano na década de 1980 relata sobre os trabalhos em que incorpora a terra e sobre como aprendeu sobre o próprio corpo enquanto passava tempo na água e na areia de Cuba na infância. Usar o corpo foi a maneira que ela encontrou de se comunicar com o mundo e de aprender a partir das experiências internalizadas. Sua ida para os Estados Unidos sem os pais causou um sentimento de extravio, de estar deslocada, mas ao mesmo tempo a fizeram buscar um lugar no mundo e descobrir que cada pessoa é única com suas diferenças (MONTANO, 2000).

Mendieta fez uma série de filmes curtos, entre três e oito minutos, como *Creek* (1974), no qual a artista se deita de barriga para baixo dentro de um córrego com o corpo imóvel, paralisado pelo tempo. Ao mesmo tempo que a obra apresenta um senso de tranquilidade, também causa uma inquietação já que sua cabeça está virada para a esquerda, sem poder enxergar o que pode vir pelo lado direito ou de baixo da paisagem (Figura 02). Seus filmes em *super-8* são silenciosos e em formato de *continuum*, ou seja, a maioria não possui início, meio ou fim. Alguns fazem referência à mitologia da árvore da vida e constantemente tem uma representação dos elementos da natureza (água, fogo, terra e ar). São trabalhos que buscam reconciliar seu passado em Cuba com a vida que teve que adotar nos Estados Unidos. Suas esculturas *earth-body* ou corpo-terra são performáticos ainda que seu corpo não apareça, pois, há um indício de que ela passou por ali. Em *Burial Pyramid* (1974) seu corpo é

praticamente todo coberto por pedras, deixando somente cabelos e o rosto à vista (Figura 03). Conforme a artista respira exaustivamente, as pedras vão caindo para os lados, abrindo espaço para seu corpo. Apesar de estar enterrada, a força de sua respiração e a sua energia são capazes de superar a morte, talvez uma metáfora para a dor de ser separada de suas raízes.

Os trabalhos de Mendieta fazem uma analogia entre vida e morte através dos elementos da natureza, os quais considera divindades. Ela também se cobre de tempo e de história ao aceitar suas heranças culturais e assim como hooks⁵ (2022), ela trata seus trabalhos de ancestralidade como autocura e reforça a importância de se sentir conectada com o espaço à volta. A artista também menciona ser essencial a privacidade enquanto reivindica esse espaço de construção de arte (MONTANO, 2000).

Mendieta: É crucial. Há muitos lugares que visitei várias vezes só porque me sinto conectada a eles. Mas se estou trabalhando em uma cidade que não conheço, costumo dirigir até encontrar um lugar ao qual eu possa responder a. Quando encontro o local, tenho coisas para fazer lá – rituais de trabalho. Por exemplo, visto roupas confortáveis, tenho ferramentas especiais e insisto em trabalhar sozinha. Recentemente percebi que ninguém consegue fazer arte ouvindo *rock and roll* e vice-versa. Não posso me distrair – preciso de privacidade porque reivindico território como um cachorro mijando no chão. Fazer carrega toda a área para mim [tradução nossa]⁶ (MONTANO, 2000, p.396).

⁵ A partir daqui escrevo o nome da autora bell hooks em letras minúsculas pela seguinte justificativa: Glória Jean Watkins nasceu em 1952, em Hopkinsville, Kentucky, numa família negra estadunidense da classe trabalhadora. Adotou o pseudônimo de bell hooks em homenagem à Bell Blair Hooks, mãe de sua avó materna, Sarah Hooks Oldham. [...] Seu nome, cunhado em letras minúsculas – segundo ela, para ressaltar a essência de seus escritos mais do que a ela mesma –, é um recado sutil, ou não tão sutil, que expressa o taxativo enunciado: “Prestem atenção no que eu digo, prestem atenção no que nós dizemos, prestem atenção em nós, nas nossas experiências de mulheres negras!” (hooks, 2022, p.9).

⁶ Mendieta: *It's crucial. There are many places that I've gone to time and time again just because I feel connected to them. But if I'm working in a city that I don't know, I usually drive around until I find a place that I can respond to. When I find the site, I have things to do there—work rituals. For example, I wear comfortable clothing, have special tools, and insist on working alone. I have recently realized that nobody can make art when listening to rock-and-roll, and vice versa. I cannot be distracted—I need privacy because I claim territory somewhat like a dog, pissing on the ground. Doing that charges the whole area for me* (MONTANO, 2000, p.396).

Assim como a videoperformance é híbrida, os estudos aqui abordados trazem o conceito de *mestiza* da autora *chicana*⁷ e lésbica Glória Anzaldúa no ensaio *La conciencia de la mestiza* (2005). A *mestiza* é uma mulher híbrida, formada por uma mistura de culturas e que tem consciência de suas múltiplas identidades. Ela mergulha nas questões de identidade e pertencimento de pessoas de herança mista na América Latina e discute a complexidade da experiência de ser mestiça e carregar diversas heranças étnicas, culturais e linguísticas.

Rigidez significa morte. Apenas mantendo-se flexível é que ela consegue estender a psique horizontal e verticalmente. *La mestiza* tem que se mover constantemente para fora das formações cristalizadas – do hábito; para fora do pensamento convergente, do raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade em direção a um objetivo único (um modo ocidental), para um pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir. Aprende a equilibrar as culturas. Tem uma personalidade plural, opera em um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada abandonado. Não apenas sustenta contradições como também transforma a ambivalência em uma outra coisa (ANZALDÚA, 2005, p.706).

Muito do que é impermanente se trata do “aqui/agora”, do “ser/estar”, do que reside no nascer e no morrer. Tem relação ao movimento do corpo e da vida, já que o simples ato de respirar é transitório e sua multiplicidade pode ser representada a partir de diversas linguagens como o vídeo. A impermanência tem relação com a insubordinação, com o não conformismo e com espaço que cada indivíduo ocupa nesse planeta. As ações em forma de vídeo e performance são afirmadoras enquanto um corpo que se expande como obra, desvelando seu universo particular e trazendo discussões que envolvem a produção na arte contemporânea.

⁷ *Chicana* é o termo utilizado para denominar uma cidadã norte-americana de origem mexicana (PORTAL, 2024).

A efemeridade da vida, as experiências e as emoções relacionadas ao ambiente ao redor são muitas vezes representadas na arte contemporânea a partir de temáticas como a transitoriedade e o ato de se movimentar. Nesse sentido, a natureza se faz muito presente, pois é um elemento que contribui na composição de sentidos e na dilatação de tempo. Ao focar em experiências pessoais, artistas expandem suas obras para o contexto social. São maneiras de abrir espaço para a identificação coletiva sobre questões universais, que fazem refletir sobre a transitoriedade da vida e da conexão humana com o redor (SOMMER, 2015). Ou seja, o vídeo e a performance podem expressar não somente as singularidades da artista, mas compartilhar as diversas inquietações humanas e construir pontes entre indivíduos. A afetividade do corpo com os espaços à volta é materializada com as imagens em vídeo que catalisam o desconhecido: “E o corpo, o corpo é sempre onde tudo começa e termina” (SOMMER, 2015, p.73).

Simultaneamente ao mestrado acadêmico, comecei a trabalhar em período integral como gestora de um museu de arte do meu município, local onde também estagiei por quase dois anos. Por ter aulas presenciais no primeiro ano da pós-graduação, me desloquei de Castro a Curitiba semanalmente. De segundas a quartas-feiras permanecia em Curitiba e frequentava o campus da Unespar no Boqueirão. De quintas a domingos estava em Castro, onde trabalhava e repunha todas as horas em haver, nos eventos culturais da cidade ou atendendo nos horários de visita dos museus municipais. Após um ano e meio de esgotamento físico e mental, saí desse trabalho e percebi que minhas perspectivas sobre a vida e sobre meu processo artístico haviam se transformado. Em menos de um mês após ter me despedido do trabalho na área cultural, iniciei uma nova jornada em uma indústria alimentícia, após sete anos de formada e sem exercer na área. Ao encarar uma nova rotina, começando o meu dia às quatro da manhã todos os dias, percebi como as mudanças e os deslocamentos sempre estiveram conectados a minha história e como esses fatores me moldaram de alguma forma. Trabalhando em um laboratório de análise sensorial, surgem possibilidades quanto à produção artística, já que ambas se conectam por suscitarem sensações de todos os sentidos do corpo.

| meio | desmaterialização

Para além do que foi discutido acima, essa dissertação trata de questões de materialização e desmaterialização da arte. Lucy Lippard, em texto original de 1968, argumenta que a arte se modifica para além de objetos físicos para conceitos e processos que muitas vezes podem ser intangíveis. Sua proposta de desmaterialização da arte é uma reflexão sobre experiências artísticas que focam na expressão e na interação social ao invés de se centrarem somente no objeto de arte. Para ela, a arte não mais se limita a pinturas, esculturas e outros meios tradicionais, se afastando da materialidade física para se concentrar nas ideias e nos processos de criação. A autora discute também como a desmaterialização da arte é uma crítica ao sistema comercial da arte, desde a arte conceitual a partir da década de 1960, o que também incluía performances e *happenings*. A ampliação desse conceito de arte para além do objeto material também a torna mais acessível e democrática já que a disseminação de ideias amplia as experiências compartilhadas com o público. Isso acontece com o vídeo que sai de um espaço institucionalizado para as mais diversas telas encontradas na internet, esse fato sugere que até hoje a desmaterialização da arte continua em mudança e reflete a sociedade, a tecnologia e os pensamentos contemporâneos (LIPPARD, 2013).

Arte visual ainda é visual até mesmo quando é invisível ou visionária. A mudança de ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes – tanto econômicas quanto técnicas. Pode ser que trabalhos de arte que não podem ser realizados agora por falta de meios serão concretizados em alguma data futura. O artista como pensador, sujeitado a nenhuma das limitações do artista como artesão, pode projetar uma arte visionária e utópica que não é menos arte do que trabalhos concretos (LIPPARD, 2013, p.25).

Em seu escrito, Lippard (2013) cita Mel Bochner (1940-) conhecido por suas contribuições para a arte conceitual e minimalista. O artista, em contrapartida, questiona a percepção da autora, de que seu conceito de desmaterialização da arte estaria distorcido, pois sugeriria que artistas

estivessem divididos entre os que produzem objetos materiais e os que estão seguindo o caminho ético produzindo conceitos. Para ele, essa noção deveria ser revista e considera que a arte não pode ser julgada somente pela ideia, mas sim por sua qualidade e seu impacto conceitual e estético. A concepção de democratização da arte estaria equivocada, uma vez que, artistas estariam sendo fragmentados e excluídos, e que nem todo público poderia entender certos conceitos de arte imediatamente.

Todos os exemplos de obras de arte (ideias) a que você se refere em seu artigo são, com poucas exceções, objetos de arte. Podem não ser um objeto de arte no seu estado de matéria tradicional, mas são, no entanto, matéria numa das suas formas, seja no estado sólido, estado gasoso, estado líquido. E é nesta questão do estado da matéria que a minha cautela em relação ao uso metafórico da desmaterialização está centrada... Que alguma arte deva ser diretamente material e que outra arte deva produzir uma entidade material apenas como um subproduto da necessidade de registrar uma ideia não significa de forma alguma dizer que esta última esteja ligada à primeira por qualquer processo de desmaterialização [tradução nossa]⁸ (BOCHNER, 1973, p.75).

Apesar das discrepâncias as perspectivas dos autores não são necessariamente opostas, mas enfatizam aspectos diferentes da desmaterialização da arte. Lippard (2013) disserta esse acontecimento em termos de uma “evolução” da arte na contemporaneidade, além da legitimação da expressividade artística. Enquanto isso, Bochner (1973) discute como a desmaterialização da arte pode afetar a sua estética e o seu valor questionando se a ausência de um objeto físico ainda pode ser considerada arte.

Miwon Kwon (2018), em uma palestra para o Instituto de Arte de Chicago complementa as inquirições de Mel Bochner. Ela argumenta que a arte contemporânea, cuja definição ainda é muito instável e ambígua devido à

⁸ *All the examples of artworks (ideas) that you refer to in your article are, with few exceptions, art-objects. They may not be an art-object in its traditional matter-state, but they nevertheless are matter in one of its forms, solid-state, gas-state, liquid-state. And it is on this question of matter-state that my caution with regard to the metaphorical usage of dematerialization is centered upon ... That some art should be directly material and that other art should produce a material entity only as a by-product of the need to record an idea is not at all to say that the latter is connected by any process of dematerialization to the former* (BOCHNER, 1973, p.75).

instabilidade da sua materialidade, tem identidades variáveis e indeterminadas, que normalmente validam tanto o conceito quanto o objeto propriamente. Essa instabilidade abre discussões sobre o que acontece com a obra de arte do momento de sua criação até sua exibição e como ela questiona o mundo social.

Para a pesquisadora, as principais características da arte contemporânea são a intangibilidade e a performatividade. O conceito de intangibilidade está diretamente ligado à noção de imaterialidade ou desmaterialização da obra de arte, pois para além de um objeto, ela busca a significação de pensamentos, direções e sugestões que não podem ser conservadas senão a partir de gravações ou reencenações. O conceito de performatividade está bastante relacionado à efemeridade, ou como a obra de arte existe fisicamente ou não no decorrer do tempo. Independentemente disso, a obra faz algo, seja física, mecânica, química ou biologicamente.

Em 1969, Mel Bochner desenvolve uma série de trabalhos chamada *Measurement Room* na qual explora a representação do espaço a partir de esboços, fotografias, palavras e números. Ele passa a medir salas expositivas a partir de suas características arquitetônicas, marcando-as diretamente nas paredes com fita preta (Figura 04) (MOUSSE MAGAZINE, 2018).

Ele sinaliza linhas que correspondem ao comprimento de uma superfície medida, a largura de uma janela, a altura de uma porta e assim por diante, avaliando sistematicamente seus parâmetros espaciais e as experiências sensoriais desenroladas nos mesmos. O artista considera as medições interessantes porque essencialmente não tem um significado, nem enfatizam um aspecto particular do local, no entanto, quem entra ali deixa de ser apenas uma testemunha e passa a ser uma espécie de fiscalizador ou agrimensur que reivindica aquele território (DIA ART FOUNDATION, 2021).

Quando Mel Bochner traça uma linha horizontal ao longo de todo o comprimento de uma parede – sendo a linha interrompida no meio por um pequeno espaço que indica o comprimento em números – ele está aderindo uma dimensão real à realidade e, para unir mais violentamente a nossa percepção espontânea e



Figura 04 - Measurement Room (Heiner Friedrich Gallery), Mel Bochner, 1969
Fonte: Mel Bochner Oficial

os seus objetos, a sua intervenção envolve apenas a estimativa de dados numéricos quantitativos e é, portanto, um método que surge como o menos interpretativo e o menos discutível. Ele procura uma situação claramente definida, livre de todas as mudanças subjetivas, morais e psicologicamente orientadas relacionadas a respostas pessoais. O que ele não quer, acima de tudo, é qualquer julgamento qualitativo. Ele se apega aos fatos. E ele escolhe um entre os mais obstinados e adota a abordagem mais direta. Agora, os fatos requerem algum tipo de instrumento para serem compreendidos. Pois a nossa apreciação do real, mesmo quando quantitativa, baseia-se no lugar que nele ocupamos (pois não se trata de uma imagem plana diante da qual o observador possa ficar a uma distância confortável) e, em última instância, num sistema de valores. Na verdade, seria preciso ser ingênuo para imaginar que o contato pode ser direto e que esse pode produzir conhecimento preciso. Sem um sistema de abordagem, não há abordagem. Mesmo quando aspiramos à maior transparência entre o mundo e nós próprios, mesmo quando tentamos livrar-nos de todas as formas de representação, reintroduzimos uma. A parede não pode existir e permanecer diante de nós sem algum grau de reciprocidade [tradução nossa]⁹ (BOCHNER; PAUL, p.31, 2008).

Nesse sentido, o processo de criação do artista ou a reconstituição da obra pode ser considerada uma forma de conservação de informações. A arte contemporânea pode ocupar diferentes mídias e espaços, e passar por constantes transformações. Kwon considera que a arte é um arquivo vivo, uma aparição, uma ideia portátil e não somente um objeto portátil. Por não

⁹ When Mel Bochner sticks a horizontal line along the entire length of a wall – the line being interrupted halfway along by a small gap leaving room to indicate this length in numbers – he is sticking a real dimension onto reality, and in order to knock our spontaneous perception and its objects together more violently his intervention involves only the estimation of quantitative numerical data, and is thus a method which comes across as the least interpretative and the least disputable. He is looking for a clearly defined situation, unencumbered by all the subjective, moral and psychologically oriented shifts connected with personal responses. What he does not want, above all else, is any qualitative judgement. He sticks to the facts. And he chooses one from among the most stubborn, and adopts the most direct approach to it. Now facts require some kind of instrument if they are to be understood. For our appreciation of the real, even when quantitative, is based on the place we occupy in it (since it is not a flat image in front of which the observer can stay at a comfortable distance) and in the last resort, a value system. You would have to be naive, in fact, to imagine that contact can be direct and that this contact can produce precise knowledge. Without a system of approach, there is no approach. Even when we aspire to the greatest transparency between the world and ourselves, even when we try to get rid of all forms of representation, we re-introduce one. The wall cannot exist and stand there before us without some degree of reciprocity (BOCHNER; PAUL, p. 31, 2008).

ser o trabalho em si, o material remanescente dele pode se transformar em um símbolo, uma representação da performatividade. Miwon Kwon ainda traz a fala de Mel Bochner (1969) sobre a obra de arte agir como um gerúndio, ou seja, como um verbo que indica continuidade, uma ação contínua: “[...] ao recusar a pintura e a escultura como categorias, ele quis pensar em sua obra de arte como gerúndios, que agem como verbos, de modo que a obra seja uma coisa ativa, tanto o fazer quanto a coisa feita” [tradução nossa]¹⁰ (KWON, 2018). Ao considerar as reflexões de Lucy Lippard e Mel Bochner sobre a desmaterialização da arte e as reflexões de Miwon Kwon sobre a performatividade na arte contemporânea, torna-se evidente que esse campo ainda está passando por transformações significativas. Por isso, é necessário indagar sobre a desmaterialização do vídeo, nesse caso, com a autora Christine Mello (2008).

Com a mudança na percepção de espaço-tempo advinda principalmente dos meios tecnológicos, há uma transição da arte considerada estática para formas de arte em que a sua manifestação ocorre já no processo, antes mesmo de se tornar uma obra. Isso significa que a própria obra seria um espaço-tempo, onde o fazer artístico e a contemplação acontecem simultaneamente, sendo que até mesmo o observador pode vivenciá-la de forma mais interativa e consciente. Essas mudanças nas fronteiras da arte vieram de um âmbito cultural, no qual se evidenciam a imaterialidade e a virtualidade, sendo o significado da obra de arte estabelecido pelo contexto histórico e social em que se encontra. E como a obra não é mais somente um produto, torna-se transitória, mutável e descontínua. A autora considera o vídeo uma forma notória de desmaterialização da arte, uma vez que, a imagem eletrônica que o configura é composta de impulsos elétricos (MELLO, 2008).

O meio videográfico é fruto de uma complexidade de estados perceptivos. Em sua constituição elementar, trata-se de uma modulação eletrônica, o sinal de vídeo, sintetizado e traduzido simultaneamente em informação. Em sua natureza eletrônica, em relação ao modo de registro da imagem e som, ele é instável,

¹⁰ [...] in refusing painting and sculpture as categories, he wanted to think of his work of art like gerund nouns that act like verbs so that the work is an active thing, both the doing and the thing done (KWON, 2018).

constituído por pontos (pixels) e linhas (de varredura). Ele propicia instantaneidade entre a emissão e a recepção da mensagem audiovisual em tempo real, trazendo, com isso, a lógica do ao vivo, do acaso, do improvisado e do efêmero, assim como uma multiplicidade de ações artísticas, que se associam à telepresença, às performances do corpo com a câmera de vídeo e ao processamento eletrônico, entre outras manifestações. Desse modo, ele é reconhecido, antes de qualquer coisa, como uma arte do tempo e do acontecimento (MELLO, 2008, p.44).

De acordo com a autora, o vídeo pode ser analisado de uma perspectiva desmaterializante por não depender de um suporte físico tradicional. Ele pode ser explorado de forma desterritorializada, uma vez que, pode ser acessado instantaneamente em lugares e contextos diferentes daquele em que foi criado. Isso é possibilitado pelos fluxos de comunicação em tempo real e de outras formas de interação online. A autora também destaca a natureza temporal do vídeo, porque ele transmite uma mensagem audiovisual com sensação de *continuum*, de presente constante, independentemente do momento em que se está assistindo (MELLO, 2008).

Devido a esse caráter desmaterializante do vídeo, fica evidente que ele faz parte de uma transformação no cenário artístico contemporâneo, baseado na difusão instantânea de informações que atravessam as limitações materiais e o tornam mais acessível e presente. A discussão acima também reforça que é arriscado categorizar artistas ou dividi-los entre aqueles que produzem conceitos e os que produzem objetos, pois até mesmo o vídeo é um produto composto de elétrons.

| fora | pertencimento

Aprendo com abelhas do que com aeroplanos.

É um olhar para baixo que nasci tendo.

É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo.

O ser que na sociedade é chutado como uma barata – cresce de importância para o meu olho.

Ainda não entendi por que herdei esse olhar para baixo.

Sempre imagino que venha de ancestralidades machucadas.

Fui criado no mato e aprendi a gostar das coisinhas do chão –

Antes que das coisas celestiais.

Pessoas pertencidas de abandono me comovem tanto quanto as soberbas coisas ínfimas.

Manoel de Barros

Uma vez, quando era adolescente, me disseram que eu andava sempre olhando para o chão. Nunca tinha parado para pensar nisso até então, mas essa fala me marcou e ainda penso nisso com certa frequência. Talvez a timidez e o medo de tropeçar tenham criado esse hábito em mim. Fato é que, esse olhar possibilitou que encontrasse pequenos tesouros e percebesse as minúcias do entorno. Lembro que, quando criança, gostava de colecionar coisinhas que encontrava no quintal da minha antiga casa, no imenso verde do sítio ou nos locais para onde viajava. Vidros com conchas de caramujos, exoesqueletos de cigarras e insetos mortos; livros cheios de trevos de quatro folhas, pequenas flores e sementes que deixava secando; penas de todos os tipos de ave que pudesse encontrar. Hoje, várias dessas coleções não existem mais, porém, as que tenho são como um resgate de tempos e de lugares que frequentei (Figura 05).

Apesar de ter passado boa parte da vida em constante mudança de residência, nunca gostei de falar sobre a minha vida no Japão ou sobre minhas origens por parte de mãe. Por um lado, creio que ter sofrido *bullying* por dois anos ininterruptos em uma escola cuja maior parte dos alunos vinha de classe alta e de origem europeia contribuíram para isso. Por outro, talvez houvesse um receio de ser estereotipada de “japa, olhos puxados, shoyu” entre tantas outras coisas que ouvi ao crescer e na vida adulta.

Retorno à autora Glória Anzaldúa (2005), ao argumentar que as *mestizas* vivem em uma espécie de fronteira cultural e psicológica devido à pressão social de se encaixar nos padrões impostos pelas sociedades dominantes. Essa fronteira também seria um entre nesse trabalho, lugar em que se busca valorizar a identidade e a cultura sem ceder às expectativas e opressões provenientes de padrões culturais hegemônicos. Ao relatar sobre as *mestizas*, me identifico:

Aquele fulcro ou ponto específico, aquela junção onde se situa a mestiza, é onde os fenômenos tendem a colidir. É onde ocorre a possibilidade de unir tudo o que está separado. Essa união não se trata da mera junção de pedaços partidos ou separados. Muito menos se trata de um equilíbrio entre forças opostas. Ao tentar elaborar uma síntese, o self adiciona um terceiro elemento que

é maior do que a soma de suas partes separadas. Esse terceiro elemento é uma nova consciência – uma consciência *mestiza* – e, apesar de ser uma fonte de dor intensa, sua energia provém de um movimento criativo contínuo que segue quebrando o aspecto unitário de cada novo paradigma (ANZALDÚA, 2005, p.706).

Por fim, ela propõe uma visão mais integradora de identidade que pode abraçar sua vulnerabilidade e sua diversidade. Nessa busca por uma nova consciência se faz necessário repensar o que significa ser uma pessoa mestiça e tornando as fronteiras de transformação cultural cada dia menos rígidas e mais permeáveis.

bell hooks em *Pertencimento: uma cultura do lugar* (2022) reflete sobre o apagamento de mulheres negras no decorrer da história e como as suas experiências foram necessárias para compreender a vivência e o sentimento de “negação” de si em uma sociedade marcada pela supremacia branca, com todos os tipos de opressão de raça, gênero e classe social.

Ela reflete o sentimento de pertencimento a partir de uma perspectiva ancestral e de reconexão com a terra como forma de autocura. Como a autora, também já tive e muitas vezes ainda tenho a sensação de não pertencer a lugar nenhum, um exemplo parecido é quando ela relata como a estadia fora da zona rural de Kentucky, sua terra natal, o exílio, como uma forma de profunda transformação em sua mente, em seus hábitos e até na forma de enxergar as suas origens. Ela relata como a natureza, os animais, as plantas e a paisagem de sua terra se tornaram uma espécie de santuário após a vivência na cidade, um local onde ela podia fugir das instituições estabelecidas sobre a identidade humana.



Figura 05 – Coleção de moedas e comidas em miniatura.



Figura 06 - おばあさん (avó) pescando, anos 1970

O fato de viver longe da terra natal causou na autora o que ela chamou de exílio mental, estado em que devido ao seu constante sentimento de divisão, fizeram-na buscar suas raízes e mapear a si mesma através da conexão do passado com o presente como forma de encontrar o sentimento de pertencimento. Um de seus primeiros passos foi escrever experiências de sua infância: “ao criar um relato sobre o meu “eu”, tinha certeza de que poderia tomar distância e ver a mim mesma de uma nova maneira, não mais fragmentada: inteira, completa” (hooks, 2022, p. 45). A partir da perspectiva de bell hooks resolvi escrever esses trechos de memória tão pessoais, mas vitais para o processo de trabalho desenvolvido até aqui.

Embora tenha passado mais tempo da vida na cidade, sempre gostei de passar tempo em jardins e quintais, pois minha família sempre me incentivou a explorar o exterior. Nunca entendi muito bem essa afeição, mas quando penso sobre isso, a imagem da minha avó materna vem à mente (Figura 06). Não a conheci, pois faleceu dois anos antes do meu nascimento, mas sempre soube de seu amor por cultivar flores, plantas e vegetais e por ir pescar sozinha. Gosto de imaginar o que ela pensaria se soubesse que sua neta mais nova tem o mesmo apreço em mexer na terra. Ela, que tinha uma forte depressão, dizia que caminhar descalça pela grama ou pelo chão descarregava suas energias negativas. Não sei se isso é verdade, mas em determinados estados de espírito faço isso para meditar.

A escola em que estudei no Japão, Misedani Shougakkou (三瀬谷小学校), tinha aulas de cultivo de flores e verduras (Figura 07 e 08). Uma memória marcante dessas aulas foi aprender a plantar arroz em um tanada (棚田) ou terraço de arroz. Lembro-me da sensação ao mergulhar os pés descalços no barro da plantação e enfiar as mudas alinhadas nos pequenos buracos. Além disso, passeios no meio de florestas e riachos era muito comum no verão e observar e pegar girinos, lagartixas, caranguejos, besouros também fazia parte da experiência escolar, que visava maior contato com os animais e a com a natureza.



Figura 07 - Misedani Shougakkou (三瀬谷小学校), 2003.



Figura 08 – Turma de 5º ano Misedani Shougakkou, 2004.

Fora essa experiência, na pandemia criei uma horta no fundo de casa na qual passei a maior parte do tempo (Figura 09 e 10). Dela vieram colheitas de ervas como manjeriço, alecrim, orégano e hortelã, além de vegetais como pimentão, tomate, repolho, beterraba, couve-flor, entre outros.

Foi a partir daqui que passei a querer criar entre a natureza e percebi que outros trabalhos possuíam relação íntima com as plantas e com memórias afetivas na paisagem. O ato de plantar foi uma iniciação involuntária à ação performática, pois envolveu horas repetindo os atos de capinar, cavar, arrancar, plantar, molhar e colher. Percebo agora como a performance está intrínseca às ações do cotidiano e como essas influenciam o modo de fazer arte. É como se não houvesse separação entre vida e arte, como se ambos fossem a mesma coisa, pois sem o processo da vida não há arte e vice-versa.



Figura 09 – Horta, 2021.



Figura 10 – Horta, 2021.

Ao se falar em pertencimento aqui, se faz necessário também analisar os aspectos que compõem uma paisagem. Para isso, Milton Santos (1926 – 2001), geógrafo brasileiro trata a paisagem não apenas como algo à vista ou um cenário, mas um conjunto de elementos físicos, culturais, sociais, políticos e econômicos. Ela é resultado da movimentação da sociedade e está para o âmbito do visível, composto de diferentes escalas, cores e formas, e cuja percepção se difere para cada indivíduo. Em sua concepção, paisagem e espaço se diferem pela abordagem na qual os termos são tratados. Sendo que a paisagem está relacionada à materialidade, ou seja, é uma parte do espaço percebida através

dos sentidos, afinal, possui elementos físicos, sociais e culturais que podem ser vistos, ouvidos e sentidos. Por outro lado, espaço é um termo abstrato que abarca tanto a parte visível quanto as relações que moldam um panorama geográfico (SANTOS, 2014).

A paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções, e quanto maior o número destas, maior a diversidade de formas e de atores. Quando mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial (SANTOS, 2014, p.71).

A paisagem é passível de mudanças, resultantes da manipulação humana ou não. Quanto menos trabalho humano em cima de uma paisagem, mais natural ela é, do contrário, torna-se uma paisagem artificial. Assim como o vídeo, a paisagem não é uma imagem estática e pode mudar conforme a interação e o tempo. Santos (2014) argumenta que analisar a paisagem é uma forma de identificar desigualdades, pois é um espelho que manifesta o intercâmbio entre as pessoas e o ambiente. A cognição tem papel fundamental na percepção da paisagem, pois é o que dá dimensão e a difere de indivíduo para indivíduo, que seleciona qual é a realidade de fato. A paisagem natural interessa a esse trabalho porque ela é escassa, é aquilo que ainda não foi mexido pela natureza humana tornando-a mais fascinante.

| POR ALI |

A mulher, porém, entornou a cabeça para trás e respirou profundamente o cheiro das árvores e da terra. Estendeu a mão no ar e na ponta dos seus dedos poisou uma borboleta. – Ah! – disse ela –, mesmo perdida, vejo como tudo é perfumado e belo. Mesmo sem saber se jamais chegarei, apetece-me rir e cantar em honra da beleza das coisas. Mesmo neste caminho que eu não sei onde levam as árvores são verdes e frescas como se alimentasse uma certeza profunda. Mesmo aqui a luz poisa leve nos nossos rostos como se nos reconhecesse. Estou cheia de medo e estou alegre.

Sophia de Mello

| processos |

Uma das grandes questões que afetaram meu modo de produzir no decorrer dos anos foi e ainda é a grande dificuldade em aceitar que todos os meus processos fazem parte de uma mesma história. Ao achar que trabalhos artísticos já haviam se esgotado, fui percebendo que os próximos eram na verdade, provenientes de ideias que já haviam passado de alguma forma pela minha cabeça. Mel Bochner (2008) discute sobre como o processo vai e volta no decorrer do tempo e que ao retornar a obras mais antigas, percebe que ainda existem coisas a serem tiradas delas. Ele fala sobre as suas ideias formarem um espiral que circulam continuamente, de forma que ao olhar para as obras ele não está olhando para trás e sim para a direção oposta. Para ele, nada é proibido desde que se esteja aberto a novas possibilidades, a se permitir ser levado a algum lugar pelo trabalho, sem ficar preso a um único estilo ou modo de fazer.

Quando penso em processos criativos, imagino uma casa em construção. Pouco a pouco, cada material toma forma e se transforma na base, nas paredes, nas janelas, nas portas e nos cômodos. No entanto, a construção de um processo criativo nunca tem fim. Ora pendura-se um quadro, ora quebra-se uma parede, fato que é que para mim, passado presente e futuro se mesclam nessa edificação. Tenho dificuldade em enxergar os trabalhos como um todo, mas ao analisá-los a certa distância, são como pequenos tijolos de experiências e memórias colocados um em cima do outro.

Para Linda Montano a infância tem papel fundamental na escolha dos temas empregados por artistas na vida adulta como comida, sexo, dinheiro, morte e rituais, a partir da exploração e transformação desses em atos artísticos. O corpo é o assunto, a matéria-prima que transforma esteticamente segredos, medos e impulsos, crenças que envolvem o cotidiano e a morte, e que o acompanham desde criança (MONTANO, 2000).

Considerando que meus últimos trabalhos possuem relação íntima com as caminhadas e interações que faço no ambiente que me cerca, resolvi fazer uma investigação de possíveis motivações que me levaram a esses movimentos. Inicialmente realizei um mapeamento de pontos que mais me interessavam no sítio, e isto é arbitrário. Caminhei e tirei fotos daquilo que me chamava atenção: plantas, espaços e objetos que poderia utilizar em alguma composição artística. Apesar de ter feito isso intencionalmente dessa vez, é algo que tenho costume de fazer quase que automaticamente no dia a dia. Isto é: agora, passei a observar a rotina a partir do campo da arte, com um olhar interessado em articular vídeo e performance.

Nos processos de produção dos trabalhos, penso em paisagens do meu cotidiano, onde possa realizar ações que não sejam cotidianas como, por exemplo, entrar embaixo de um arbusto e tirar fotografias em sequência de pés e mãos se movendo para fora, como é o caso de *Morada* (2021). Essa fotoperformance aconteceu durante uma de minhas caminhadas pelo sítio. Todos os dias ao me deslocar da minha casa até a casa da minha tia, notava um arbusto com uma espécie de toca que me chamava para entrar. Fotografei por alguns minutos com o auxílio de um tripé. Passados alguns dias, o arbusto foi cortado e foi então revelado que ali já havia sido moradia de alguma espécie nativa de cobra (Figura 11).

Frente(a)frente (2021) e *Contra(o)tempo* fazem parte do meu Trabalho de Conclusão de Curso e fazem parte de uma coleção de trabalhos nos quais identifico padrões de natureza, corpo e memória afetiva (Figura 12 e 13). Mais uma vez, me encontro em casa, cercada da mata que me acolhe em momentos de reflexões. Fazer esse movimento em um local onde me sinto segura é uma espécie de mote para a produção artística. Isso não significa que seja mais fácil ou mais confortável. Pelo contrário, em boa parte do tempo, a construção é dolorosa.



Figura 11 – Morada, Livia Nagao, 2021.



Figura 12 – Frente(a)frente, Livia Nagao, 2021.



Figura 13 – Contra(o)tempo, Livia Nagao, 2021.

Ao investigar meu processo criativo, percebo que normalmente os vídeos não seguem roteiros. Em sua maioria, são produzidos ao acaso e de forma intuitiva. Eles são simples e diretos, às vezes, crio pequenas instruções ou esboço de ideias que vão mudando e se readequando com o tempo. A utilização de um *moodboard* ou de um banco de vídeos também me ajuda a dar vida a novas ideias ou enxergar o que não está claro no processo.

O *moodboard* ou painel semântico é um mural físico ou digital bastante utilizado no design, na moda e na arquitetura. É um painel imagético que representa visualmente os sentidos e os valores que se quer passar a um trabalho. Colocam-se referências a: obras, artistas, paisagens, objetos, frases e tudo que possa ter relevância para a produção de uma obra. Ao enxergar o conjunto desse painel, é possível ter noção de padrões estéticos e temáticos que se busca alcançar (REIS, 2020).

Nesse quadro imagético coloquei artistas mulheres, especialmente latino-americanas, cujas obras foram significativas no decorrer dos últimos anos e me permitiram explorar mais o viés processual e performático (Figura 14). Nele estão Tereza Maria Siewerdt, Ana Mendieta, Juliana Notari, Lia Chaia, Luciana Magno, Catarina Gushiken, Rubiane Maia, Agnes Vardá e Naomi Kawase. Não me limito a esses nomes, mas são artistas que pensam seus corpos como matéria em suas produções e que mais me influenciaram, principalmente pela forma com a qual trabalham questões como: identidade, existência, vida e morte, representatividade, questões de gênero, ancestralidade e relações entre corpo e espaço.



Sweet Bean, Naomi Kawase, 2015



Amuamas, Juliana Notari, 2018



Capilaridades, Luciana Magno, 2020



Faces, Lia Chaia, 2016



Creek, Ana Mendieta, 1974

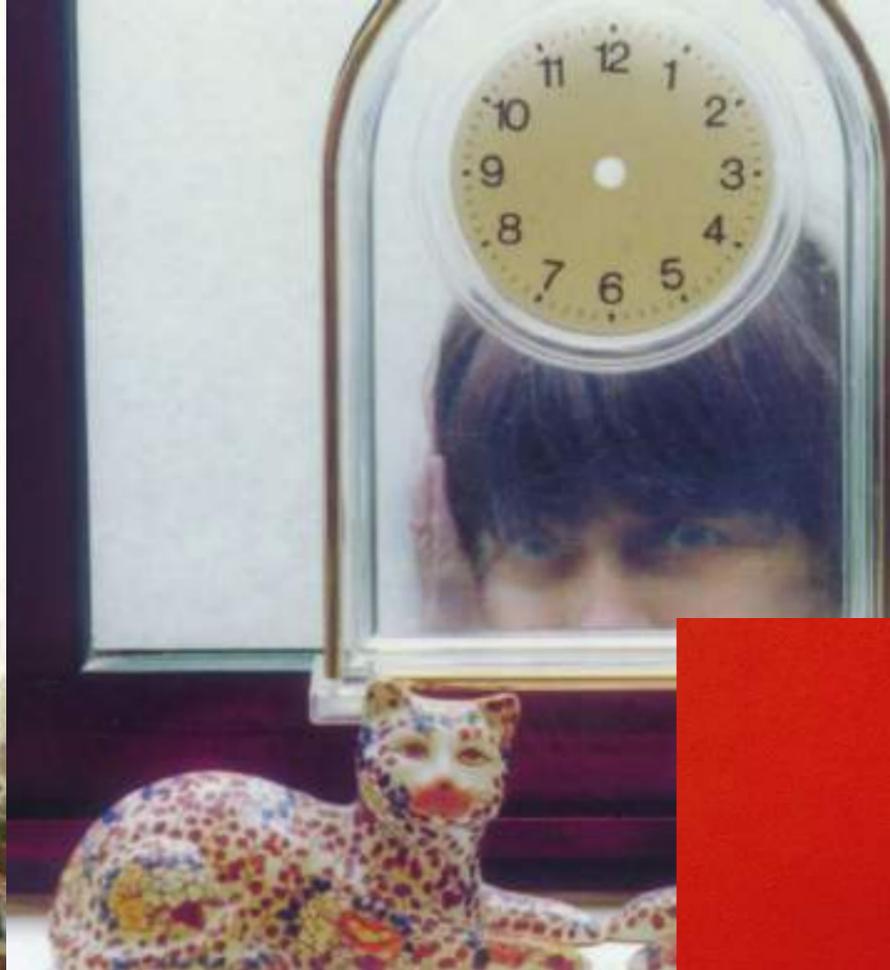


Untitled (Image from Yagul), Silueta Series, Ana Mendieta, 1973

Figura 14 – Moodboard, Livia Nagao, 2023.



Vestimenta, Teresa Maria Siewerdt, 2011



Gleaners and I, Agnès Varda, 2000



Jardín Secreto (Porque Deseo Creer), Rubiane Maia, 2012



Jardín Secreto (Porque Deseo Creer), Rubiane Maia, 2012



Caligrafías Sensitivas sobre corpo, Catarina Gushiken, 2021

Figura 14 – Moodboard, Livia Nagao, 2023.



Figura 15 - Meu Amigo Totoro (30'50"), Hayao Miyazaki, 1988. Fonte: Netflix

Ainda sobre referências visuais, destaco os trabalhos do diretor Hayao Miyazaki como uma grande influência enquanto passava a infância no Japão. Suas animações são ricas em detalhes com ênfase nas paisagens de natureza. Nelas encontramos o elemento *Ma* (間) ou entre, explicado por Michiko Okano (2021) como uma noção do cotidiano japonês desde a forma de cumprimentar até o modo de se enxergar a vida. Para a autora, o vazio que existe entre uma coisa e outra nem sempre é *Ma*, já que ele deve ter um potencial. Um exemplo de *Ma* é o *torii*, espaço que inicia o local de deslocamento até o santuário, normalmente representada por um portal alto de madeira.

O que ocorre é que estudar o *Ma* exige, justamente, conhecer o tal espaço do terceiro excluído, do contraditório e simultâneo, habitado pelo que é “simultaneamente um e outro” ou “nem um, nem outro”. Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no *Ma* cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte (OKANO, 2014, p.151).

Ambas as cenas do filme mostram a paisagem e a profundidade do verde, que podem trazer a sensação de tranquilidade ao mesmo tempo que remetem ao ilusório, ao fantástico, ao onírico devido à presença do espírito Totoro (Figura 15 e 16). Nessa animação, a realidade se mescla com a imaginação de duas crianças que estão passando por um momento difícil na família em decorrência de uma enfermidade da mãe. A família se muda para uma área rural, local onde a mãe poderá viver tranquilamente após seu retorno do hospital.

O conceito de *Ma* é complexo e se refere ao espaço entre os elementos de uma obra, que podem ser tão importantes quanto ela. Diferentemente da concepção ocidental, no Japão o *Ma* não é considerado o vazio, mas uma presença que permite a conexão de determinados objetos ou assuntos (OKANO, 2014). Nas obras de Miyazaki, por exemplo, o *Ma* é representado pelas cenas em que há vastidão na natureza, sejam grandes áreas de florestas, plantações, rios, chuva, entre outros. E pode ser também os momentos de silêncio entre personagens e paisagens que trazem uma atmosfera de reflexão à obra.



Figura 16 - Meu Amigo Totoro (35'53"), Hayao Miyazaki, 1988. Fonte: Netflix

| registro alienígena |

*Porque eu, uma mestiza,
 Continuamente saio de uma cultura
 Para outra,
 porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo,
 alma entre dois mundos, três, quatro,
 me zumba la cabeza com lo contradictorio.
 estoy norteadada por todas las voces que me hablan
 simultáneamente.*

Glória Anzaldúa

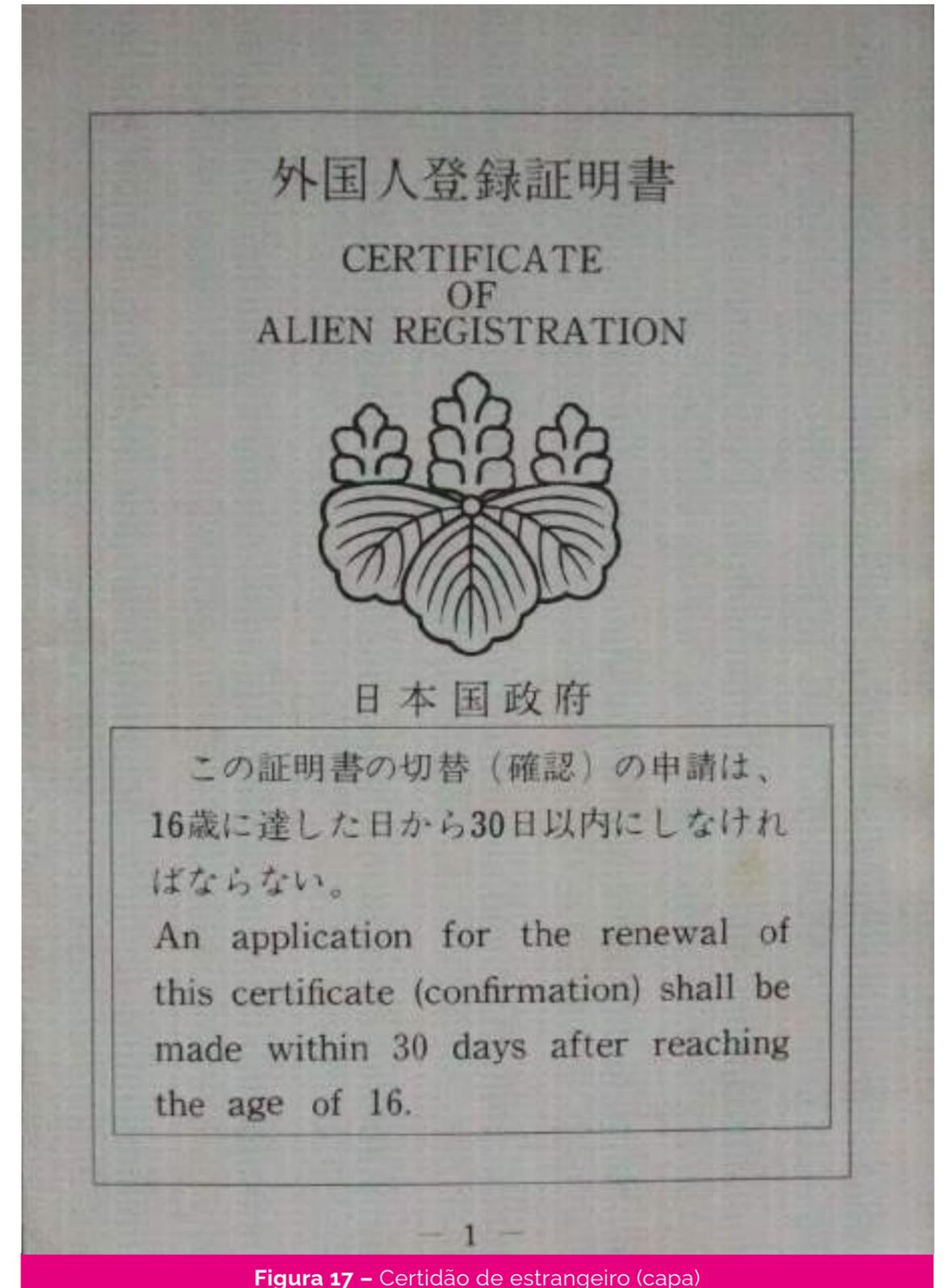


Figura 17 – Certidão de estrangeiro (capa)

Enquanto realizava essa pesquisa, resolvi pedir aos meus pais os endereços de todas as cidades em que já havíamos morado. Algumas das ruas ou prédios foram perdidos e eles não acharam registros. No entanto, em uma dessas buscas, algo de muito interessante foi encontrado por minha mãe: uma pequena caderneta com o meu nome, meus dados de nascimento e os lugares onde vivi no Japão. Ela me explicou que aquela carteirinha era a minha identidade japonesa. Mas, o mais curioso daquele documento era o título que vinha em frente: *Certificate of Alien Registration*, ou certidão de registro de estrangeira (Figura 17 e 18). Ter encontrado esse documento me deixou curiosa, seria esse o motivo de eu não me encaixar em nenhum lugar? Talvez a explicação esteja no fato de que esse documento prova que eu não sou daqui. Assim, surgiu a ideia de *Registro Alienígena*, trabalho apresentado nesta dissertação. Neste vídeo, busquei aproximações entre as questões de vídeo e performance a partir da paisagem cotidiana e de um registro que ambos têm a ver com o pertencimento.

A planta peixinho-da-horta (*Stachys byzantina*) esteve presente na minha infância e me remonta à minha antiga casa no centro de Castro. Essa casa pertenceu à minha família de 1983 a 2013 e quando pequena lembro-me de perceber a presença dessa pequena planta de toque aveludado, como uma orelha de coelho e cheiro que lembrava um pouco a sálvia. No ano passado, resolvi plantar o peixinho-da-horta no sítio em volta de casa e notei uma rápida adaptação ao solo. As mudas logo proliferaram formando uma espécie de tapete. Observando as nossas galinhas, vi que elas constantemente passavam seus pés pelos peixinhos na tentativa de encontrar insetos na terra úmida. Olhar esse movimento fez com que eu relembresse as mesmas sensações e quisesse manipular essas folhas. O vídeo que realizei traz um corpo fragmentado, cujo rosto não aparece por inteiro, com grande foco nas mãos e nos pés, como em trabalhos anteriores, seguido pela documentação do registro alienígena (Figura 19 e 20).

第 06216164 号	
(1) 氏名 NAME	MEDEIROS LIVIA KEIKO NAGAO DE
生年月日 DATE OF BIRTH	1993 年 11 月 30 日 男 M. 女 ♀
(2)(3) 国籍等 NATIONALITY	ブラジル
(12) 出生地 PLACE OF BIRTH	CASTRO - PARANA
(4)(5) 旅券 PASSPORT	1997 年 3 月 6 日 発行
(9) 上陸許可 LANDING	1997 年 8 月 26 日
(10) 在留の資格 STATUS	短期滞在

(11) 在留期限 PERIOD OF STAY	1997 年 11 月 24 日
(14) 居住地 ADDRESS	三重県多気郡大台町大字長ヶ72番地
(15) 世帯主 HOUSEHOLDER	MEDEIROS CELEM DE
(16) 続柄 RELATIONSHIP	子
(3)(17) 職業等 OCCUPATION	
交付年月日 平成 9 年 9 月 2	長ヶ町 長原
発行 ISSUED BY	三重県多気郡大台町長 千原

Figura 18 – Certidão de estrangeiro (dentro)



Figura 19 – Frame de registro alienígena, Livia Nagao, 2023.



Figura 20 – Frame de registro alienígena, Livia Nagao, 2023.

Como uma forma de meditação, de estar em contato com a natureza e de revisitar memórias de infância, me fez imaginar uma espécie de ritual, e por isso, a trilha que acompanha o trabalho foi retirada de uma cerimônia realizada no sítio em homenagem aos meus avós e aos outros ancestrais da família. O som é composto de uma gravação desacelerada da cerimônia da religião *Tenrikyo* à qual meus avós faziam parte. O *Tenrikyo* é uma religião monoteísta na qual acredita-se em revelações feitas por *Tenri-Ô-no-Mikoto*¹¹ ou *Deus-Parens* através de Miki Nakayama, também chamada de *Oyassama* ou Mãe, em 1838 na província de Nara no Japão. Embora eu ou minha família não pratiquemos a religião de meus avós, a cada pelo menos seis meses é realizado o *Ototsume* (Serviço) por um reverendo em frente ao altar da família (Figura 21). Durante a reza, são recitados os *Mikagura-uta* (Hinos Sagrados), que foram originalmente escritos com o pincel por *Oyassama*. Esses hinos são compostos de três partes e são realizados juntamente com o movimento das mãos.

Quando era criança, participava das cerimônias com meu avô ainda vivo e não entendia o porquê das repetições, das batidas de palma entre uma reza e outra e da dança das mãos. No entanto, aquele evento estava tão longe da vida rotineira que era como se algo mágico e importante estivesse acontecendo naquele momento. Todos prestavam muita atenção, ainda que não entendessem as partes em japonês e reverenciavam o altar. Agora entendo que o *Ototsume* era um momento tão fascinante justamente por se tratar de um ritual, um culto à vida e à morte dos nossos antepassados e que ao participar hoje, faço a mesma coisa que meus avós faziam para seus pais, avós, bisavós, tataravós e assim por diante.

Agora entendo melhor o que Montano (2000) queria dizer em relação aos rituais e a performance e como eles estão intimamente ligados um ao outro. O *Ototsume* traz diversos elementos performativos, desde a cantoria dos mantras, as três batidas de palma e em seguida fazer uma reverência, as

¹¹ “Referimos a Deus como *Tenri-Ô-no-Mikoto*. Literalmente, é o Deus que concede a ordem em todas as coisas de acordo com a razão celeste (*Tenri*). É o Deus original, o criador dos seres humanos, é o Deus verdadeiro, que continua a nos conceder as suas graças desde a criação. Por isso, abrangendo uma relação de proximidade, reverenciamos-lo carinhosamente como *Deus-Parens*. *Deus-Parens* também é chamado de *Tsukihi* (Lua-Sol) ou de *Parens*” (TENRIKYO, 2024).

danças e a própria montagem do altar onde são colocados alimentos frescos, água e sakê como oferenda aos espíritos dos que já se foram.



Figura 21 – Altar *Tenrikyo* no sítio, 2024

| experimento n.2 |

Uma das formas de inércia que encontro no cotidiano é me deitar e dormir. E ainda que imóvel, é contraditório ao fato de que a minha mente nunca desliga, mesmo dormindo. Le Breton (2018) aponta o sono como uma forma de “branco” ou de desaparecimento. Dormir para ele é uma maneira de morrer por alguns instantes; de fugir das responsabilidades e do peso da existência. É uma forma de retirar a consciência do mundo e tornar-se ausente. Deve ser por isso que o ato de dormir é tão familiar para mim, pois também é uma forma de refúgio em meio ao caos e de não ter que lidar com o mundo real. Dormir sempre foi contraditório para mim, pois sofro de insônia há muitos anos, mesmo sentindo uma grande necessidade de me retirar.

O sono às vezes se torna um refúgio profundo, um caminho que leva a dar as costas aos imperativos do mundo. De fato, todo dormiente está sozinho, radicalmente separado dos outros e de seu entorno, ao mesmo tempo em que, por outro lado, vive à sua mercê. Para reassumir o controle de sua vida e reatar com sua identidade social o indivíduo precisa acordar (LE BRETON, p.52, 2021).

Assim como Byung-Chul Han sentiu uma necessidade de mexer na Terra (tanto no em seu sentido metafísico como também referência ao solo), faz alguns anos que jardinar e plantar se tornou uma parte importante do meu tempo. Para ele, é uma forma de meditação e de apreciação silenciosa da natureza. Ao fazer isso, o autor relata as particularidades de cada planta em sua casa na Alemanha e narra como a temporalidade muda constantemente não só o seu jardim, mas às percepções do próprio autor. O cuidado com um jardim significa entender as diferentes consciências de tempo em um mundo apressado, já que cada planta possui um tempo próprio para nascer, crescer e morrer. Assim, cuidar de algo que não se pode controlar significa também ganhar tempo e se obrigar a sentir as coisas de forma mais lenta.

No jardim, as estações do ano são percebidas, antes de tudo, corporalmente. A dor que eu sinto aí é, todavia, benéfica, sim,



avivadora. Ela me devolve a realidade, sim, a corporeidade que hoje é cada vez mais perdida no morno mundo digital. Esse mundo não conhece nenhuma temperatura, nenhuma dor, nenhum corpo. O jardim, porém, é rico em sensibilidade e materialidade. Ele dá muito mais sustentação ao mundo [welthaltiger] do que a tela [de computador] (CHUL-HAN, 2021, p.20).

Para o filósofo, estar em contato com a natureza, plantar e trabalhar para ela, é uma maneira de se afastar do próprio ego. Compreendendo um pouco mais da Terra, é possível sentir uma grande veneração, muito embora, ela já esteja entregue à arrumação humana. Por isso, ao acompanhar as estações do ano e as mudanças em seu jardim, Chul-Han comenta sobre a natureza transitória da vida humana. Diferentemente das plantas que renascem, o ser humano: “Ele envelhece e morre. Para ele, não há nenhuma primavera, nenhum novo despertar. Ele murcha e apodrece. Ele está condenado a esse triste e, em verdade, insuportável destino” (CHUL-HAN, 2021, p.55). Para ele, talvez seja apenas uma consequência de nosso afastamento da Terra. Assim como Mendieta, Anzaldúa e hooks, Chul-Han também passou pela experiência de viver em exílio em outro país. Mesmo estando distante de sua terra natal, o autor narra a conexão com ela a partir das mudanças percebidas em suas flores em cada estação do ano. As mesmas plantas e as mesmas pessoas transmutam de acordo com o tempo e a localização em que estão.

O vídeo *experimento n.2* (2024) é composto de dois momentos e quatro telas de que se relacionam. Na primeira tela, o descascar de pinhas; na segunda, a queima das mesmas pinhas que foram desmembradas e das penas coletadas na metade do vídeo. A terceira tela é de coleta de penas no sítio e a quarta e última, o ato de jogar os pedaços de pinha no chão, deitar-se sobre elas e sair (Figura 22, 23, 24 e 25) A trilha sonora foi feita com o áudio desacelerado da queima das penas e das pinhas. O espaço preto entre os vídeos, as ações na natureza e seu ritmo lento foi onde encontrei o *Ma*. Procurar o entre nos trabalhos foi uma tentativa de sair de uma estagnação dolorosa... De uns tempos para cá tenho sentido a inércia, a tentativa de fuga da vida a partir de um corpo que não se move, mas uma mente que não se aquieta. E quando este mesmo corpo não aguenta mais a imobilização, ele busca formas de se

desvencilhar. Ele precisa sentir algo mesmo que doa, assim como desmembrar uma pinha até as mãos ficarem todas machucadas.

Ana Mendieta considerava as instalações uma “falsa arte”. No entanto, no decorrer de sua produção ela migrou do espaço exterior para o interior do ateliê, mas usando a matéria proveniente da natureza de modo que se sentisse confortável.

Nunca tive um estúdio antes porque nunca precisei de um. Agora tenho trabalhado dentro de casa. Sempre tive problemas com essa ideia porque não sinto que posso imitar a natureza. A instalação é uma arte falsa. Então eu coloquei esse problema para mim mesma – trabalhar dentro de casa. Encontrei um jeito e estou envolvida agora, trabalhando com areia, com terra, misturando com ligante e fazendo esculturas. Estou muito satisfeita porque consigo obter o mesmo tipo de textura que consigo lá fora. Eu estava trabalhando e trabalhando e não tinha certeza se tinha alguma coisa ali, e aí um dia entrei no ateliê e vi que as esculturas tinham uma presença real [tradução nossa]¹² (MONTANO, 2000, p.398)

Considerando a fala da artista vejo que não necessariamente o espaço interno tira a potência de um trabalho. Nesse sentido, pensei em algumas propostas expositivas em forma de instalação para registro alienígena (2023) e *experimento n.2*, tanto em espaço externo quanto interno. Ambos os trabalhos foram desenvolvidos para que pudessem ser exibidos de forma orgânica, se adequando ao espaço expositivo.

Em registro alienígena (2023), penso que uma sala escura e com isolamento acústico seriam ideais para um museu ou galeria. Além disso, possivelmente seria uma instalação sensorial em que o espectador pudesse pisar descalço em superfície macia como o próprio peixinho. Talvez, até o

¹² *I have never had a studio before because I have never needed one. Now I have been working indoors. I've always had problems with that idea because I don't feel that I can emulate nature. Installation is a fake art. So I've given this problem to myself – to work indoors. I found a way and am involved right now, working with sand, with earth, mixing it with a binder, and making sculptures. I am very pleased because I am able to get the same kind of textures that I get outside. I was working and working and not sure if anything was there, and then one day I came into the studio and saw that the sculptures had a real presence* (MONTANO, 2000, p.398).

cheiro da planta pudesse ser disseminado pelo ambiente. Experimento n.2 (2024) também poderia ser dentro – numa sala escura e duas grandes telas uma de frente para outra – ou fora – projetada no sítio ou até mesmo em uma parede urbana.

Em ambiente externo, ambas as obras poderiam ser projetadas no meio do mato do sítio, em um tecido pendurado entre as árvores ou na parede rústica de madeira de um dos barracões; caixas de som seriam instaladas sem que aparecessem no ambiente, como se o som cerimonial viesse da própria natureza. Segunda Natureza (2021) da artista paranaense Milla Jung exemplifica a ideia de tecnologia inserida em meio à natureza (Figura 26).

Vídeo com intervenções visuais e sonoras que investiga a tecnosfera como paradigma contemporâneo. Em cena, duas crianças performam a infância num duelo entre diferentes aproximações com a natureza. De um lado seu aspecto imaginário, dinâmico e integrado; de outro, uma segunda natureza como mutação, acelerada e estarrecedora. Uma tela em azul Windows sobrepõe-se ao embate como uma zona de impasses até que se torna, com seu “efeito magicizante”, um portal sem retorno (COMUNIDADE, 2021).

A percepção asiática e a ocidental sobre o corpo é diferente, especialmente porque a primeira foi norteadada sobretudo pela medicina chinesa e pelo Budismo Mahayana, o que fez dele um corpo “culturalmente híbrido” (GREINER, 2013, p.52). O corpo e o que está dentro desse organismo estão intimamente conectados ao ambiente externo, ou seja, ao seu entorno. Isso significa também no oriente a crença entre a fisicalidade e a natureza espiritual representada por divindades, como por exemplo, o ar. Sendo assim, a natureza do ambiente seria também a natureza de si próprio, devendo estes estarem em sintonia. Nas artes como o teatro *nô*, a dança *butô* e a performatividade o artista torna-se a própria ação, pois esquece a si mesmo e liberta-se na arte. É por isso que na concepção oriental, o corpo não pode ser considerado somente matéria composta de substâncias: “Diz-se que na Ásia (sobretudo

Índia, China e Japão) o corpo não é tratado separadamente da mente e a saúde é condição tanto espiritual como orgânica” (GREINER, 2013, p.57).



Figura 22 – Frame 1 experimento n.2, 2024



Figura 23 – Frame 2 experimento n.2, 2024



Figura 24 – Frame 3 experimento n.2, 2024



Figura 25 – Frame 4 experimento n.2, 2024



Figura 26 – Segunda Natureza, Milla Jung, 2021. Fonte: Comunidade Imagem e Esfera Pública

| CONSIDERAÇÕES FINAIS |

Minha trajetória de vida, marcada por deslocamentos, desde a infância até a vida adulta tem sido fundamental para repensar identidade e pertencimento. Essas mudanças refletiram minha relação com o espaço e a natureza, em especial, ao Sítio Olho D'Água onde se passa a maior parte da minha produção artística.

A criação dos vídeos *registro alienígena* (2023) e *experimento n.2* (2024) possibilitaram que o processo no qual eu crio fossem analisados, de forma que sem eles, não haveria esse trabalho escrito. Reconhecer o processo de criação, suas limitações e potencialidades fizeram com que buscasse mais a fundo as relações entre a vida e aquilo que é produzido artisticamente. Ana Mendieta e outras artistas contemporâneas mencionadas confirmaram o corpo como forma de comunicação com as raízes e com o mundo. Essa natureza transitória da performance e do vídeo possibilitam uma troca com o espectador, uma vez que, há uma conexão entre corpo, tecnologia e ambiente.

Sobre a desmaterialização da arte conclui-se que é um processo multifacetado, em constante mudança, e que como aborda Mel Bochner, não pode ser dividida de forma simplista entre o que é imaterial e material. Além disso Gloria Anzaldúa e bell hooks reforçam que se deve reconhecer e valorizar as múltiplas culturas que compreendem um ser humano. As buscas que fiz para esse trabalho comprovam que a reconexão com as memórias, com a terra e com a ancestralidade permitem uma reconciliação com as heranças históricas e culturais.

A série *Measurement Room* de Mel Bochner e a série *Siluetas* de Ana Mendieta, assim como suas performances na natureza, exploram a relação entre o corpo e o espaço ao redor. Bochner investiga a ocupação do espaço em uma perspectiva mais precisa, utiliza medidas e o ambiente construído para questionar nossa compreensão do espaço físico. Por outro lado, Mendieta

conecta o corpo com a natureza e a cultura, reivindicando territórios como uma busca artística e espiritual por pertencimento e identidade. Essas abordagens podem servir como ponto de partida para trabalhos futuros, oferecendo uma raiz investigativa para as complexidades da ocupação humana no espaço e as interações entre corpo, natureza e cultura.

O duplo sentido da palavra *entre* nesse trabalho dá abertura para que se entre no intervalo, na fenda, no vácuo onde pode acontecer algo ao assistir os vídeos aqui produzidos. O *entre* é um respiro; uma ação de acessar o que está inerente à minha história como artista. Mas o que seria esse espaço intervalar? O que delimita as imagens além das bordas entre uma ação e outra? Tanto em *registro alienígena* (2023) como em *experimento n.2* (2024) existe uma fragmentação do corpo e das ações que talvez possam ser explicadas por uma tentativa de não permitir o foco somente a uma imagem, e por consequência, ao meu corpo exposto.

Como a criança insegura que sofreu *bullying*, ainda é difícil me expor, especialmente artisticamente, algo no qual eu gostaria de sempre poder mostrar a minha melhor versão. Ao mesmo tempo, é importante que me permita produzir, caminhar, colher, incendiar, aparecer nesses registros sem o peso do que é tentar pertencer o tempo todo. É por isso que considero que embora a busca pelo pertencimento tenha sido importante como pessoa, ela me motiva a continuar produzindo e pesquisando.

O não pertencimento me faz coletar para construir meu lugar no mundo, nem que esse lugar na verdade não exista. Embora essas sejam as considerações finais do trabalho, não considero que essa pesquisa termina por aqui. Pois ao mesmo tempo em que levanto e saio em *experimento n.2*, percebo que o *entre* é o lugar onde escolho ficar e por isso, também escolho ser artista em busca constante. Meu lugar de pertencimento é frutífero, não é lugar nenhum, é o *entre*, é o lá e o cá.

| REFERÊNCIAS |

ANZALDÚA, G. La conciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, set./dez. 2005.

BOCHNER, M.; PAUL, F. **Mel Bochner**. Bignan, France: Domaine De Kerguehenec, 2008, 176 p.

BOCHNER, M. Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972. **Artforum**, v. 11, n.10, p. 74-75, 1973.

CHICANOS. *In*: PORTAL Contemporâneo da América Latina e Caribe (USP). Disponível em: <<https://sites.usp.br/portallatinoamericano/espanol-chicanos-2#:~:text=Os%20chicanos%20s%C3%A3o%20uma%20parte,norte%20americanos%20de%20origem%20mexicana>>. Acesso em: 15 mar. de 2024.

CHUL-HAN. **Louvor à Terra**: uma viagem ao jardim. Petrópolis: Vozes, 2021.

DIA ART FOUNDATION. Mel Bochner. Disponível em: <<https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/mel-bochner-exhibition/>>. Acesso em: 20 jun. 2024.

GREINER, C. O Corpo e a Cognição nas artes do Japão. **Pós**, Belo Horizonte, v. 3, n. 6, p. 50-61, nov., 2013

HOOKS, B. **Pertencimento**: uma cultura do lugar. São Paulo: Elefante, 2022. 284p.

IGREJA TENRYKYO. O Ensino. Disponível em: <<https://www.tenrikyo.or.jp/>>. Acesso em: 15 fev. de 2024.

JAPAN HOUSE SÃO PAULO. MA | COM MICHIKO OKANO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3jl1SFELlkk&t=2s>>. Acesso em: 16 mar. de 2024.

KRAUSS, R. Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*, v. 1, 1976, p. 50-64.

_____. Vídeo: A Estética do Narcisismo. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae16_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 09 ago. 2023.

LE BRETON, D. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Petrópolis: Vozes, 2018.

LIPPARD, L.; CHANDLER, J. A desmaterialização da arte. **Arte & ensaios**, n. 25, p. 151-165, mai., 2013.

MEDEIROS, L. K. N. **Autorrepresentação Em Vídeo**: Uma Investigação Sobre Identidade e Poética nas Artes Visuais. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Ponta Grossa. Ponta Grossa, p.79, 2021.

MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

MONTANO, L. M. **Performance artists talking in the eighties**: sex, food, money/fame, ritual/death/compiled by Linda M. Montano. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000, 538p.

MOUSSE MAGAZINE. Mel Bochner “Measurement Room: Perimeter, 1968” at Fine Arts, Sydney. Disponível em: <<https://www.moussemagazine.it/magazine/mel-bochner-measurement-room-perimeter-1968-fine-arts-sydney-2018/>>. Acesso em: 20 jun. 2024.

OKANO, M. Ma – a estética do “entre”. **Revista USP**, São Paulo, n.100, p. 150-164, dez./jan./fev., 2013-2014.

REIS, M. R. MERINO, E. A. D. Painel semântico: revisão sistemática da literatura sobre uma ferramenta imagética de projeto voltada à definição estético-simbólica do produto. **Estudos em Design**, v.28, n.1, p.178-190, 2020.

REY, S. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v.7, n.13, p.81-95, nov., 1996.

REY, S. **Os escritos de artistas como elemento meta-artístico**, *In*: Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3229-3240.

SARZI-RIBEIRO, R. A. O dispositivo videográfico e as narrativas de si mesmo e do outro: videocorpo. **Palíndromo**, v.10, n.21, p.110-115, jul. 2018.

SANTOS, M. **Metamorfoses do Espaço Habitado**: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia. 6ªed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. 136p.

SILVA, I. R, BONILHA, C. L. PROVOCAÇÕES DE ANA MENDIETA: O CORPO E A NATUREZA COMO OBJETOS DE ARTE. **Revista Seminário de História da Arte**, v.1, n.7, 2018.

SOMMER, M. **Práticas contemporâneas do mover-se**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2015. 192p.

SOURIAU, E. **As duzentas mil situações dramáticas**. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1993. 230p.

TESSLER, E. **Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz**. In: O Meio Como Ponto Zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. BRITES, B., TESSLER, E. (Org.) Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO. Introductions and opening keynote by Miwon Kwon. YouTube, 04 de setembro de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oKk1y7lg3Hk>>. Acesso em: 31 jul. de 2023.

VINHOSA, L. Videoperformance: corpo em trânsito. **Revista Estado da Arte**, Uberlândia. v.1, n.2, p.1-13, jul./dez. 2020.

