

O Pulso

movimento entre corpo e objeto

Liège
B. E.

Pode-se senti-lo colocando os dedos na junção do antebraço com a mão, área a que

também se chama pulso, porque nela se sentem as pulsações da artéria radial.

Também se podem sentir as pulsações tocando as têmporas, pelas quais passa a

artéria temporal, e noutras partes do corpo em que haja uma artéria próximo à

superfície¹

¹Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/pulso> >

O pulso ainda pulsa.
O corpo ainda é pouco.²

² Titãs - Ô Blésq Blom - #09 - O Pulso. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=UZcNXAFPLqA>>



3

³ Poema “O pulsar” – da série “Stelegramas” [1975-1978] incluída no volume Viva vaia – Poesia 1949-1979 –, de Augusto de Campos, e a sua musicalização por Caetano Veloso. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>>.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

O Pulso: movimento entre corpo e objeto

LIÉGE BUDZIAREK ESLABÃO

Pelotas, 9 de dezembro de 2019.

LIÉGE BUDZIAREK ESLABÃO

**O Pulso
movimento entre corpo e objeto**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção de título de Bacharel em Artes Visuais.

ORIENTADOR/A:
Profa. Dra. Martha Gomes de Freitas

Pelotas, 9 de dezembro de 2019

BANCA EXAMINADORA:

.....
Profa. Dra. Martha Gomes de Freitas - ORIENTADOR/A

.....
Profa. Me. Carolina Correa Rochefort

.....
Profa. Dra. Renata Azevedo Requião

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

ANTECEDENTES

a) Obstáculo: Objetos Corporais 16

b) Corpo Gráfico 30

Capítulo 1. Sala Branca 34

Capítulo 2. Água³ 44

CONSIDERAÇÕES FINAIS 58

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 59

CATÁLOGO ANEXO 62

LISTA DE FIGURAS

(Figura 1) Liége Eslabão, <i>Desencontro / Varrida / Marcha-lenta</i> , 2017-2018.	16
(Figura 2) Liége Eslabão, <i>Marcha-lenta</i> , 2017. Borracha e metal, 30x15x5cm.	17
(Figura 3) Liége Eslabão, <i>Marcha-lenta</i> , 2017. Foto-performance.	18
(Figura 4) Mona Hatoum, <i>Roadworks</i> , 1985. Vídeo-performance.	19
(Figura 5) Liége Eslabão, <i>Desencontro</i> . Tira de nylon e presilha plástica. 2018.	20
(Figura 6) Liége Eslabão, <i>Desencontro</i> , 2018. Foto-performance.	21
(Figura 7) Laura Lima, <i>Marra</i> , 1996. Série <i>Homem=Carne/Mulher=Carne</i> . Performance.	22
(Figura 8) Liége Eslabão, <i>Varrida</i> , 2018. Foto-performance.	23
(Figura 9) Rivane Neuenschwander, <i>O trabalho dos dias</i> , 1998/00. Instalação.	24
(Figura 10) Registro da vassoura no espaço - <i>Varrida</i> , 2018.	25
(Figura 11) Bruce Nauman. <i>Andando de maneira exagerada [...] - 1967-68</i> . vídeo , 8 min.	27
(Figura 12) Registro da entrevista: <i>Carlos Fajardo: Para todos os sentidos</i> .	28
(Figura 13) Liége Eslabão. Série <i>Pedra, papel ou tesoura</i> . Instalação, 2018.	30
(Figura 14) Liége Eslabão. <i>Atiradeira</i> , 2018. Metal e borracha.	31
(Figura 15) Liége Eslabão. <i>Delta</i> , 2018. Foto-performance.	32
(Figura 16) Carla Chaim, <i>Paisagens impossíveis II</i> , 2009/2014. Foto-performance.	33
(Figura 17) Registro do espaço da oficina <i>ELA</i> .	34
(Figura 18) Liége Eslabão, <i>Bebedouro</i> , 2018. Metal e Vidro.	36
(Figura 19) Liége Eslabão, <i>Aguada</i> , 2019. Foto-performance.	37
(Figura 20) Andrei Tarkóvski, <i>Nostalgia</i> , 1983. Longa-metragem - 2h 10 min. Cena: quarto.	38
(Figura 21) Andrei Tarkóvski, <i>Nostalgia</i> , 1983. Longa-metragem - 2h 10 min. Cena: goteira.	39
(Figura 22) Liége Eslabão, <i>Farol</i> , 2019. Louça, 70 x 25 x 15 cm.	40
(Figura 22) (Detalhe) Liége Eslabão, <i>Farol</i> , 2019.	41
(Figura 23) Liége Eslabão, <i>A Espera</i> , 2019. Foto-performance.	42
(Figura 24) Laura Vinci. <i>Poças</i> , 1997. Instalação. 1ª Bienal do Mercosul.	45

(Figura 25) Liége Eslabão, <i>Calado</i> , 2018. Água, pedra, plástico e seixo.	46
(Figura 25) (Detalhe) Liége Eslabão, <i>Calado</i> , 2018. 70 x 13 x 6 cm..	47
(Figura 26) Claudia Paim, <i>Entre minha boca e teu ouvido</i> , performance, 2018.	47
(Figura 27) Liége Eslabão, <i>Balsa</i> , 2018. Alumínio e plástico pvc. 60 x 18 x 12 cm.	49
(Figura 27) (Detalhes) Liége Eslabão, <i>Balsa</i> , 2018.	50
(Figura 28) Liége Eslabão. <i>Maré</i> , 2019. Foto-performance.	51
(Figura 29) Rubiane Maia, <i>Janela Temporária. À luz das sombras</i> . Vídeo. 7' 30''.	52
(Figura 30) Liége Eslabão, <i>Ermo</i> , 2018. Poliestireno e plástico pvc, 200 x 7 cm.	53
(Figura 32) Liége Eslabão. <i>Balsa e Ermo</i> , 2018.	54
(Figura 33) Sigurdur Gudmundsson, <i>Dancing horizon</i> , 1977. Fotografia.	55
(Figura 34) Liége Eslabão, <i>Vaga</i> , 2019. Vídeo Digital, colorido, sem som – 01'31''.	56

RESUMO

O Pulso: movimento entre corpo e objeto é o resultado de uma prática e pesquisa em poéticas visuais, desenvolvida no curso de graduação em Artes Visuais - Bacharelado, da Universidade Federal de Pelotas, durante o período de 2016 à 2019. Tem como objetivo investigar o movimento que o corpo produz na intensidade de uma ação com o objeto. E, construir um espaço por onde se passa, se vai ou se é levado durante uma proposição. É o desenvolvimento de uma produção artística no entrecruzamento da performance e da escultura.

Palavras-chave:

Corpo - Objeto - Movimento - Performance - Escultura

ABSTRACT

The Pulse: movement between body and object is the result of a practice and research in visual poetics, developed in the undergraduate degree in Visual Arts - Bachelor, Federal University of Pelotas, from 2016 to 2019. It aims to investigate the movement that the body produces in the intensity of an action with the object. And, build a space where one goes or is taken during a proposition. It is the development of an artistic production at the intersection of performance and sculpture.

Key words:

Body - Object - Movement - Performance - Sculpture

à minha mãe, Vera;
à minha avó, Soeli - *in memoriam*.

INTRODUÇÃO

O presente estudo *O Pulso: movimento entre corpo e objeto* visa abranger parte da minha produção no decorrer da minha formação no curso de artes visuais. Eu produzo através de um “olhar escultórico” que é interessado na forma do objeto comum, do que é cotidiano. Ao desenvolver um objeto ou me apropriar de uma peça, levo em consideração certos aspectos formais e estruturais - a simetria, a precisão e a redução. A minha produção se desdobra em um espaço permeável, como uma espécie de fenda, deslocando o objeto em direção ao corpo. Esta passagem é articulada por meio de foto e vídeo performance.

O meu trabalho em performance permeia uma consciência corporal, ou seja, um estado de concentração às amplitudes e intensidades do corpo, tal como a coordenação, postura, força, tensão, ritmo, silêncio, tempo e resistência à gravidade, produzindo um adensamento de sensações e percepções durante o espaço-tempo de uma proposição.

O meu processo criativo começa com uma ideia de “amoldamento mútuo” entre corpo e objeto. Encontro proximidade para essa situação no fragmento do texto *Por entre as coisas*, de Agnaldo Farias. Sobre os objetos, o crítico afirma que:

Estamos nos objetos e os objetos em nós. Olhamo-nos com sentimentos variáveis, mas o fato é que eles são extraordinários. Em seu *Elogio à Mão*, Focillon repassa a relação amorável que a mão do artesão estabelece com os instrumentos; os anos de convívio continuado facultam um amoldamento mútuo onde o calo produzido na mão era passado um lapso de tempo, retribuído sob a forma de escavações sutis na superfície do instrumento, um torneado obtido por contato intenso. (FARIAS, 2001, p. 25)

Em *Antecedentes* investigo uma alteração do movimento do corpo por meio de uma ação física indissociável do objeto - de um domínio sobre ele. Trago a série *Obstáculo: objetos corporais*, composta por três trabalhos: *Desencontro*, *Varrida* e *Marcha-lenta*.

No primeiro capítulo *Sala Branca*, trago uma escrita sobre a experiência do meu corpo durante a oficina cênica *ELA*. Esta experiência é reveladora de uma tessitura comum

entre corpo e espaço, que se dá a partir de uma influência espacial nos movimentos do corpo.

Ainda, nesta época ingressei no grupo de pesquisa *Estudos sobre a profundidade* coordenado pela Profa. Dra. Martha Gomes de Freitas. No decorrer, conduzi meu olhar às águas - o elemento fluido e maleável presente na natureza. Como desdobramento deste estudo, trago quatro trabalhos: *Bebedouro*, *Aguada*, *Farol e A Espera*. A partir do meu trabalho, dialogo com o artista Cao Guimarães e discuto sobre o filme *Nostalgia*, de Andrei Tarkovsky. Ao fim, compreendo a maleabilidade poética da água.

No segundo capítulo *Água Cúbica*, faço uma dobra no Sala Branca, reconfigurando e derramando a experiência do corpo em um espaço que chamo de *Água³* ou *Água Cúbica* - um espaço inventado onde o corpo pode atuar e agir; penso em uma espécie de plataforma para as proposições. Neste capítulo, discuto sobre um conjunto de trabalhos presentes na série *Água³: objetos para uma travessia*.

ANTECEDENTES

a) Obstáculo: objetos corporais

Apresento como *Antecedentes* da produção atual a série intitulada *Obstáculo: objetos corporais*. Ela é composta por três trabalhos: *Desencontro*, *Varrida* e *Marcha-lenta* (Figura 1). A partir deste conjunto pontuo questões de um corpo feminino, do objeto e do ambiente doméstico. Compreendo cada trabalho como o resultado de um modo de ser, sentir e perceber a realidade, como vestígios de meu corpo em meio aos processos de vida no cotidiano.



(Figura 1) Liége Esalvão, *Desencontro / Varrida / Marcha-lenta*, 2017-2018.

A partir do contato com o material surgem os primeiros esboços, gestos e formas que reelaboradas revisam a composição estrutural do corpo. Cada trabalho da série *Obstáculo: objetos corporais* opera a potência do objeto como extensão do corpo. Segundo Regina Melin, o corpo na arte contemporânea tornou-se extenso quando expandiu seu limite, indo além do próprio volume de sua unidade orgânica:

A arte contemporânea apresenta um corpo que se estende no corpo do outro, nos objetos, nos espaços de que se apropria ou nas imagens que constrói. Apresenta tanto o corpo biológico quanto o híbrido de humano e maquínico. E todas essas extensões têm como particularidade apresentar um corpo sem qualquer tipo de idealização, ao contrário, potencializado, ele é exposto como inacabado, frágil e precário. Por outro lado, o fato de ser inacabado traz à tona

a consciência de que esse corpo, por mais frágil e precário que possa ser, pode se expandir e se construir indefinidamente. (MELIN, 2000, p. 8)

O conceito *corpo-extenso* da autora perpassa meu pensamento e reverbera na minha produção visual. Uma vez que procuro investigar a potência do objeto em redescobrir e remodelar um corpo. Para cada trabalho, apresento o objeto em si e uma fotografia ou um vídeo de uma ação realizada pelo meu corpo junto ao objeto, cada ação têm como eixo a contração, a contenção e a resistência.

Marcha-lenta (Figura 2) é um objeto tanto expositivo quanto para uso em performance. O trabalho propõe a relação corpo e objeto. Dado o ponto de partida: a vivência de um corpo, feminino, restringido e pressionado na amplitude do seu movimento locomotor, me pergunto, como este corpo poderia então revisar e alterar o comum ato do caminhar?



(Figura 2) Liége Eslabão, *Marcha-lenta*, 2017.
Borracha e metal, 30x15x5cm.

O objeto é composto por uma fita emborrachada-esponjosa, cinza e mole e dois conectores de corrente, metálicos e rígidos que o compõem de modo a formar duas “orelhas” – aberturas que delimitam o gesto de entrada para o corpo - veste-se como meias, envolve ambos tornozelos, cingindo-os. O nó e as aberturas em sua forma delineiam imagetivamente um laço, cinzento e frio. Este material industrial de que é feito dita um teor de objeto de controle, contenção e vigilância tal como uma algema, revendo a docilidade dessa amarra.

A peça tende a remontar a estrutura do corpo uma vez que opera na alteração do estímulo motor, no ritmo e na repetição do caminhar. A forma do objeto limita uma abertura e um prolongamento dos passos dados. O objeto deixa marcas de uso na pele que é pressionada e beliscada. E a própria materialidade do objeto sofre influência da ação, a superfície da tira esponjosa apresenta marcas como rugas e pontos abertos.

Durante a performance (Figura 3) avanço pelo espaço com passos curtos e retraídos, pois ambos tornozelos estão cingidos por *Marcha-lenta*. Esta ação revela uma tensão sobre a materialidade do objeto, visto no estiramento da fita esponjosa que distende a ponto de rasgar. Dessa forma, o objeto subtrai o alcance e a largura dos passos, produzindo uma diferença no movimento do corpo ao alterar a força de tensão dos membros inferiores (pés, calcanhares e tornozelos).



(Figura 3) Liége Eslabão, *Marcha-lenta*, 2017. Foto-performance.

No trabalho, meu corpo adentra uma espécie de transe motor, efeito da alteração da força e ritmo – habitual, que suspende e move os pés. O material utilizado, apesar da qualidade maleável, atua enrijecendo a musculatura das pernas e pés. A performance tem a duração de 11 minutos, logo provoca o cansaço e o desconforto físico pela resistência e contração. Após o término da ação, confluem as sensações de uma dilatação motora e uma nostalgia do objeto.

O caminhar com o objeto ocorre dentro de um ambiente neutro, fechado, sem perspectiva visual, tendo como plano de fundo paredes brancas - para manter uma indeterminação espacial. As autoras Katz e Greiner, em *A natureza cultural do corpo*, apontam que o ambiente e o corpo são considerados co-dependentes. (KATZ; GREINER, 2002, p. 89-90) Assim, o meu trabalho pode configurar um ambiente apartado do mundo e que apresenta um tempo dilatado, construindo uma espécie de espaço que põe o corpo sob custódia, a exemplo de um ambiente hospitalar.

O *Marcha-lenta* produz um controle e contenção sob o caminhar, dessa maneira meu corpo é remodelado para um estado de lentidão, o que me leva ao encontro do trabalho da performer palestina Mona Hatoum. Em *Roadworks*, 1985 (Figura 4), Hatoum caminha pelas ruas e calçadas de Londres, conduzindo um coturno preso aos seus calcanhares pelo próprio cordão do calçado. O trabalho é registrado em vídeo e dura cerca de uma hora.



(Figura 4) Mona Hatoum, *Roadworks*, 1985. Vídeo-performance.

No vídeo, o corpo da performer sustenta uma tensão com as botas. Estas se mantêm as suas costas e a medida em que a artista avança lentamente pela calçada o objeto é arrastado, mas com muita precisão para que não desequilibre. Este gesto remonta uma memória de seu passado, a qual ela carrega consigo como um “fantasma”. Na época da execução do trabalho, a artista residia em Londres como imigrante, enquanto seu país de origem permanecia em meio a uma guerra civil. Observo aqui a performance como símbolo de uma força de resistência civil e política.

A partir do trabalho de Hatoum, percebo um campo de forças localizado as costas do corpo, uma zona de raro acesso e investigação devido ao próprio mecanismo do corpo em manter uma postura ereta, frontal e uma tendência a realizar ações que estão diante de si.

Deste modo, meu trabalho *Desencontro*, de 2018 (Figura 5), aproxima-se também de *Roadworks*, já que o posicionamento do objeto no corpo pode provocar uma situação de enfrentamento.



(Figura 5) Liége Eslabão, *Desencontro*, 2018.
Tira de nylon e presilha plástica.

Em *Desencontro* trabalho uma ideia de impossibilidade de ação e interação, quando dois corpos convivem, porém não se encontram e não alcançam um ao outro, mutuamente. O objeto é construído a partir da costura de tiras de nylon maleáveis e presilhas de plásticos, ambas de coloração preta. Sua forma é duplicada, linear e simétrica. O material vem da confecção de mochilas, então possui uma trama resistente e leve.

No corpo, o objeto se mantém a altura dos ombros, os braços adentram a sua estrutura em um gesto similar ao ato de vestir uma mochila. O *Desencontro* se diferencia deste objeto comum do cotidiano justo por não exibir o volume da bagagem, este vazio da forma será preenchido com a corporalidade do outro. Suas alças vão em torno dos ombros e o cingem. O desenho do objeto realça um limite estreito do “corpo à corpo”.

No vídeo performance *Desencontro* (Figura 6), cada *performer* veste o objeto, posicionando as costas próximas uma da outra, permanecendo orientados para lados opostos. Na medida em que os dois corpos assumem uma intenção de movimento, na busca pelo espaço, o objeto age retendo o afastamento, criando uma zona de tensão pela contenção - restringindo e até paralisando o movimento. Assim, o objeto opera tal como um cinto de segurança que retém o avanço do corpo no espaço.



(Figura 6) Liége Eslabão, *Desencontro*, 2018. Foto-performance.

Durante a performance, cabe a estrutura física de ombros e costas sustentarem a ação. É justo nesta zona corporal que cada *performer* irá transferir um gesto e um impulso sobre o corpo do outro. Como seria deixar-se reagir a outro ser humano? Na ação, uma força de tensão se mantém na região dos ombros. A partir do objeto, posso reconhecer o peso do outro às minhas costas, logo compreendo o meu próprio peso.

A duração da performance revela que há um equilíbrio instável no gesto dos corpos; por vezes um mantém o outro em um estado de suspensão construído por uma resistência tanto física, como mental. Então é gerada a imagem onde dois corpos presenciam um ao outro, porém o objeto os põe em contraposição, o que pode impossibilitar a harmonia e o entendimento recíproco entre eles.

Percebo no trabalho *Marra*, 1996 (Figura 7) de Laura Lima um componente similar ao meu trabalho, que se dá pela forma de interseccionar corpo e objeto dentro de uma ação mínima entre dois corpos. Tanto em *Marra*, de Lima, como no *Desencontro*, a performance depende de uma resposta do corpo ao gesto do outro.



(Figura 7) Laura Lima, *Marra*, 1996.
Série *Homem=Carne/Mulher=Carne*.
Performance.

O trabalho *Marra* é uma performance desenvolvida para a série *Homem=Carne/Mulher=Carne* da artista carioca. Lima constrói um objeto tal como um capuz duplo para atar e velar a cabeça de dois *performers* nus durante uma espécie de luta. Sobre seu trabalho, Laura Lima aponta que “*Marra* é o que o boi faz quando junta sua cabeça no outro boi medindo forças, competindo.” (LIMA, 2010, p.37)

Uma idéia de medir forças atravessa o processo de criação da performance *Varrida* (Figura 8), de 2018, sendo este o último trabalho da série *Objetos Corporais*.



(Figura 8) Liége Eslabão, *Varrida*, 2018. Foto-performance.

Varrida é um delírio do corpo feminino. Toda pequena poeira até o mais ousado grão decanta ao fundo, ao chão de si. *O trabalho dos dias*⁴ se tornou algo incrustado em mim; varrer para baixo do tapete não é apenas um dito que toca no comportamento humano mas uma instauração, meu grande relevo, uma topologia da casa/corpo.

Na instalação *O trabalho dos dias*, 1998-2000 (Figura 9), Rivane Neuenschwander remonta parte de seu ambiente doméstico dentro do espaço da XIV Bienal de São Paulo. Para estruturar o trabalho foram utilizados placas quadrangulares brancas e plástico autoadesivo.

⁴Citação do título da obra de Rivane Neuenschwander, *O trabalho dos dias*, de 1998-2000.



(Figura 9) Rivane Neuenschwander, *O trabalho dos dias*, 1998/00. Instalação.

Dentro da própria casa, a artista deixou acumular camadas e camadas de ínfimos resíduos como pó, migalhas de pão, pelos, insetos, sobre uma superfície adesivada. Percebo este gesto como um depósito de tempo; uma vida que se faz entrelaçada a uma casa - tudo o que o corpo sente e movimenta transforma a casa ao longo dos dias.



(Figura 9) (Detalhe) Rivane Neuenschwander, *O trabalho dos dias*, 1998/00.

Este trabalho de Neuenschwander leva-me a formular um outro modo de varrer a casa, a começar por uma mudança do olhar sobre o objeto. A vassoura (Figura 10) - objeto doméstico e instrumento de trabalho, persiste ao passar dos anos quanto à forma e função.



(Figura 10) Registro da vassoura no espaço - *Varrida*, 2018.

No trabalho *Varrida*, a escolha deste objeto específico se deu por uma diferença percebida na estrutura. Uma vassoura resume-se a um cabo, uma prancha e cerdas. Porém, no modelo escolhido, esta linha ríspida de inclinação do cabo, o torna um possível objeto perfurante, imponente, para uso em um confronto, combate. Além disso as qualidades de densidade, peso, cor e forma do objeto, produzem, quando expostos, uma espécie de “fenda” oblíqua no plano perpendicular do espaço.

Em *Varrida*, o objeto alinha-se ao corpo na exata medida da altura da “boca do estômago”. A partir deste ponto de contato, desprendo o movimento e o ritmo que constituem a seguinte ação: empurrar a vassoura pela barriga. A pressão do corpo sobre o objeto faz o estômago pulsar, é violento, pois é uma ação pungente e mínima. Em nenhum momento uso braços e mãos, portanto no comportamento corpóreo ocorrem desvios no impulso motor, estrutura do corpo e movimentação pelo espaço. Através do ruído da fricção das cerdas com o chão, dos pequenos barulhos ao raspar a soleira da porta, recordo-me de uma “mulher-a-dias”, que segundo Valter Hugo Mãe, seriam as faxineiras em *O Apocalipse dos trabalhadores*. (MÃE, 2017) Em outro livro seu, ele ainda diz:

A vassoura era-lhe do corpo. Inquieta, passaria o tempo a varrer em redor da casa, igual a querer ordenar o granulado infinito da própria terra. Acalmava com o gasto físico. O medo era-lhe uma energia que precisava de despender. (MÃE, 2016, p. 28)

Vejo que esta personagem varre, além da poeira - o próprio medo. Observo que também lido com emoções ao varrer em *Varrida*, removendo e afastando um desassossego.

A performance *Varrida* se constituiu por traçar um plano de extensão e reforma do corpo em separado da rotina casa. Contorno a intimidade do corpo e da casa e assumo outro tipo de risco: procuro um gesto que se assume tanto em energia e força quanto em vulnerabilidade e fragilidade. De um longo, sutil e singelo gesto de limpar as impurezas da casa, a vassoura durante a performance torna-se *corpo-extenso*, criando um corpo ruidoso, raivoso, contraído e absorvido por um novo membro.

O movimento em *Varrida* não é dissociado do objeto, o objeto pertence ao movimento, portanto há uma tensão constante entre corpo, objeto e espaço. Apresento um gesto duplicado pelo corpo-vassoura, eu avanço e recuo continuamente, trabalhando a pressão e descompressão do objeto sobre o corpo. O objeto interfere na *kinesfera*⁵ do corpo - o espaço pessoal, alterando e limitando o meu campo de ação e alcance.

A motriz do corpo converge para o ponto de contato com o objeto, este ponto mede a força de varrer. A força que orienta a vassoura ativa outras localidades do corpo como o peito que se inclina e o quadril que se alinha para não perder a relação com o objeto. Assim, conduzo giros e trabalho com a variação da velocidade, o que pode evocar uma dança. Para Alejandro Ahmed, diretor da *Cena 11 Cia. de Dança*, a dança não está relacionada apenas a questão física do corpo:

A dança começa como um fenômeno, o que seria a dança como um fenômeno? é aquilo que vem antes da instituição, dança enquanto aquilo que de alguma forma eu enquanto humano relaciono isso com meu corpo e o corpo do outro, ou seja, a dança é o fenômeno humano da nossa espécie, então, o nosso treinamento pode ir desde o kung-fu até uma técnica de dança específica, mas que ela é sempre apoiada num trânsito mental, emocional, físico, espacial e de movimento. (AHMED, Alejandro)⁶

Me aproprio desse alargamento posto por Ahmed para considerar a dança na minha produção.

⁵ Termo definido pelo bailarino Rudolf Laban, é um elemento estruturante na Dança. Disponível em: <<https://cinescontemporaneos.wordpress.com/2017/11/07/kinesphere/>>

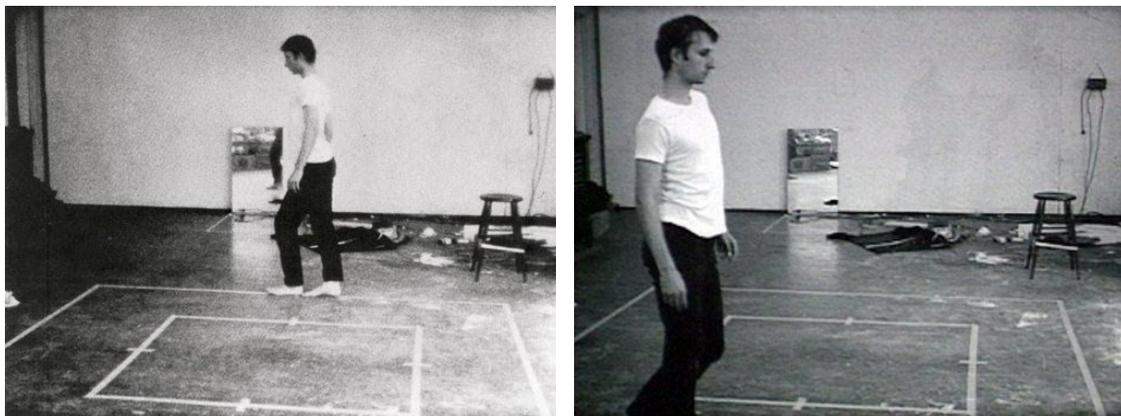
Acessado em: 22/11/2019.

⁶ Transcrição de entrevista de Ahmed para a TV UFG. Enredo Cultural - 4ª temporada. Data de exibição: 23/11/18. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nXTzdzqp0XU>> Acesso em: 04/10/2019.

Retomando um referencial no campo da arte, destaco o trabalho do artista Bruce Nauman por um cruzamento entre a performance, a escultura e o vídeo, além de um flerte com a dança. No trabalho, *Andando de maneira exagerada em torno do perímetro de um quadrado*, de 1967 (Figura 11), o artista produz uma caminhada “exagerada” sobre o perímetro de um quadrado, demarcado no chão de seu ateliê.

A forma com que ele inscreve o corpo no espaço se dá através de um gesto restrito, curto, repetitivo e desgastante:

Muitos dos filmes eram sobre dança, ou problemas de exercício, ou movimentos repetidos, como as *performances*. Existe a ação repetida e ao mesmo tempo, durante um longo período de tempo, surgem os erros ou pelo menos o acaso, mudanças; você fica cansado e acontece todo tipo de coisa, então, há uma certa tensão, que dá para explorar uma vez que você começa a compreender como essas coisas funcionam. (NAUMAN, 2005, p. 15)



(Figura 11) Bruce Nauman. *Andando de maneira exagerada em torno do perímetro de um quadrado*, 1967-68. vídeo , 8 min.

Em um texto da historiadora e crítica Viviane Matesco, onde ela aborda o trabalho de Nauman entre outros artistas, ela trata de uma distância entre o artista e o corpo por meio da performance registrada em fotografia ou vídeo:

Eles introduzem na performance dois elementos que se relacionam: o primeiro é o ritmo que, por repetição e/ou lentidão ou pelo instantâneo fotográfico, suspende o fluxo normal da vida. O outro elemento é o fato de os trabalhos serem concebidos a partir do pressuposto da imagem. Esses dois aspectos separam o artista de seu corpo, que passa então a ser observado do exterior. Essa distância fez-se fundamental para que, na década de 1970 o corpo se tornasse um meio entre muitos outros. (MATESCO, 2012, p. 113)

A performance *Varrida* se constitui pela faxina de uma sala vazia, porém cheia de conteúdo imaterial - emocional, a ser limpo. Isto posto, me permito adentrar um processo que ultrapassa o gesto de varrer, configurado através da fotografia. Considerando esses registros no modo como Matesco pontua, percebo a espessura do gesto pelo instante que está na imagem. A fotoperformance me revela uma forma de aproximação e leitura espacial: varrer é também desenhar.

Meu corpo-vassoura produz uma variação de desenho, ao seguir um procedimento de riscar o chão do ateliê. *Varrida* busca equilibrar uma linha transversal ao corpo com um gesto instável e de mínimo contato. Segundo a coreógrafa Dani Lima o gesto é “uma estrutura aberta e plástica.” (LIMA, 2013, p. 10). Sendo assim, penso que a performance pode deslocar o desenho da página branca - seu espaço comum, para o espaço expositivo ou de ateliê.

A partir do meu trabalho, passo a compreender a ação de desenhar como um gesto aberto e ampliado. Segundo o artista Carlos Fajardo, o desenho é um rastro resultante de uma ação física e de uma força de atrito entre duas superfícies:

O que eu estou preparando aqui é algo que eu chamo de desenho. O que eu vou fazer: eu vou pegar uma folha de papel e essa folha aqui de chumbo, na medida em que eu pressionar a folha de chumbo com a folha de papel aqui dentro vai haver uma modificação na tensão no material do papel, ele vai adquirir uma nova forma. Eu estou chamando de desenho, porque todo desenho é resultado de alguma matéria mais grossa, mais dura que opera numa matéria mais fina, mais leve. (FAJARDO)⁷

Como mostra a imagem do artista em seu ateliê trabalhando em novas configurações para o desenho (Figura 12):



(Figura 12) Registro de entrevista. *Carlos Fajardo: Para todos os sentidos.*

⁷ Transcrição de entrevista *Carlos Fajardo: Para todos os sentidos* concedida ao SescTv. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=wpZIAEmWI3k&t=573s> >. Acessado em 17/10/2019.

Da ação física na performance, meu corpo realiza certas alterações abruptas de força e movimento, aumentando a força de atrito da vassoura com o chão. Esta mudança de um gesto mais contido e sincronizado para um gesto descontrolado - de uma mulher varrida (insana), faz com que as cerdas - flexíveis, dobrem contra o chão, causando uma imobilidade do objeto. Neste momento, a vassoura resiste a ação de varrer. Conseqüentemente, a estrutura do cabo - rígida e linear, pressiona o corpo, impedindo a continuidade do movimento.

Neste intervalo da performance, a relação do corpo e do objeto instaura um estado de tensão durante a ação: noto minha pulsação se elevar sob o efeito da adrenalina - liberada no corpo quando há algo em risco, em perigo, tal como a proximidade de um predador. Imagino que a vassoura irá abrir um buraco no meu abdome, um oco, pelo incômodo que sinto na região do estômago. *Varrida* é uma abertura à experiência do corpo.

A partir da série *Obstáculo: objetos corporais* abro questões de meu corpo que a muito permaneciam latentes; assumindo-o enquanto um meio de investigação poética. Eu aprendo sobre meu corpo quando há uma revisão no uso dos objetos, ao provocar uma contra-ação a partir dos meus movimentos.

Considero até este momento que a performance pode rearticular um limite entre corpo, objeto e espaço, porque escava um lugar de auto-percepção, na medida em que trabalha a consciência da postura e movimentação do corpo, desdobrado no objeto. Um obstáculo é algo que o corpo encontra no meio do caminho para o remover.

b) Corpo gráfico

Assumo a minha produção como a tríade do corpo, do espaço e do objeto, buscando uma tessitura comum entre eles. Até então, eu produzo um trabalho tridimensional que é desdobrado em fotoperformance ou vídeo. Neste momento, retomo o pensamento de Fajardo sobre o desenho como rastro “algo que ficou sobre o papel.” e passo a investigar o que pode ser e qual o lugar do desenho na contemporaneidade pensando a minha produção.

A série *Pedra, papel ou tesoura*, de 2018 (Figura 13), é composta por quatro esculturas. As peças são mínimas, finas, na cor preta e cinza e da escala de meu corpo. Para a construção utilizei pedras, tubo de metal, borracha, carpete e fio de luz. Cada peça é articulada com apenas dois tipos de materiais e de qualidades opostas, um flexível e o outro rígido.



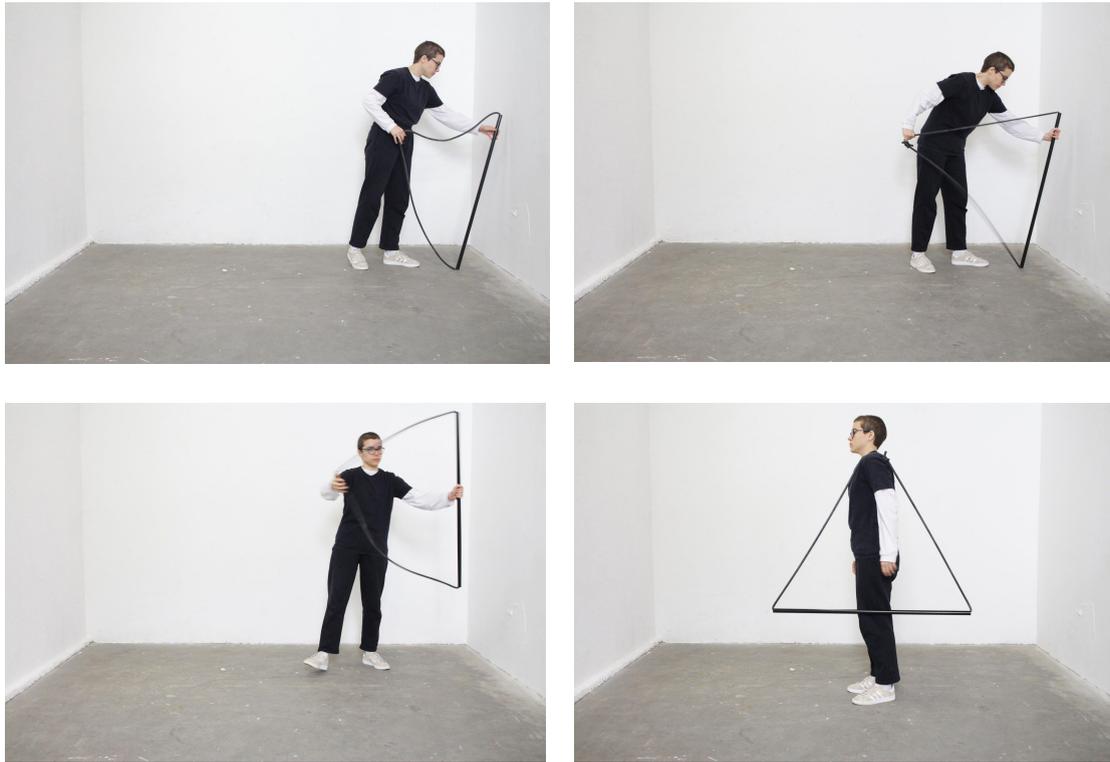
(Figura 13) Liége Eslabão. Série *Pedra, papel ou tesoura*, 2018. Instalação.



(Figura 14) Liège Eslabão. *Atiradeira*, 2018. Metal e borracha.

O *Atiradeira* (Figura 14) é composto por um cilindro de metal e uma corda de borracha - um material passível ao gesto. Esta corda é inserida no interior do cilindro, sua forma é arqueável, fechada e flexível. A partir do contato do meu corpo com este objeto, desenvolvo a fotoperformance *Delta* (Figura 15), de 2018. Percebo uma transposição e um acionamento do objeto pela minha ação, que se configura assim:

Em *Delta*, a primeira imagem revela o contato entre meu corpo e o *Atiradeira*. A segunda imagem constrói uma tensão, pela força exercida sobre o material; as minhas mãos atuam como um gatilho, tensionando o objeto - tal como um estilingue. Na sequência, meu corpo faz um deslocamento do objeto pelo espaço, uma espécie de sobrevoo. Na última imagem, meu corpo sustenta o objeto pelo ombro esquerdo, tal como uma bolsa. Deste gesto, surge um desenho na forma de um triângulo, similar ao mecanismo que dá estrutura ao corpo em uma asa-delta (aeronave).



(Figura 15) Liége Eslabão. *Delta*, 2018. Fotoperformance.

Na fotoperformance, meu corpo traz volume e demarca o espaço do ateliê. A partir das fotografias, passo a compreender este objeto como uma sequência de pontos - linhas, no espaço. Observo a minha postura na última imagem - fixa e rígida, construindo uma espécie de corpo combatente, pertencente às guerras. Pareço estar no interior de um delta (Δ) - um elemento geométrico, o nome da quarta letra do alfabeto grego.

No trabalho *Paisagens Impossíveis II* (Figura 16), de Carla Chaim, a artista constrói uma fotoperformance da relação entre o próprio corpo e o grafite. Chaim utiliza este material em estado bruto e na forma de pequenos cubos. Em entrevista, a artista comenta do processo até chegar a foto-performance:

quando estava fazendo o desenho, eu percebi que o corpo era o material que eu podia trabalhar, ele já tinha suas próprias articulações e tamanhos, depois acabei ficando sem ateliê e comecei a pensar que ele poderia ser o próprio local de trabalho. (CHAIM, Carla)⁸

⁸ Transcrição de entrevista *Perfil de Artista | Carla Chaim* concedida à Fundação Marcos Amaro em 2017. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=FaFPMO5PAW8> >. Acessado em 15/10/2019.

Em *Paisagens impossíveis II*, o corpo de Chain está sentado no chão, ela mantém os braços esticados e paralelo a horizontal do espaço, seu pescoço está inclinado para frente e suas pernas retraídas. Noto que dez cubos de grafite estão sendo equilibrados sob a extensão dos seus braços. O peso visual dos objetos e sua repetição provocam pontos de tensão e de instabilidade no trabalho. Em vista disso, o seu corpo é reconfigurado pelo uso do objeto.



(Figura 16) Carla Chain, *Paisagens impossíveis II*; 2009/2014. Foto-performance

Segundo a fala de Chain, percebo uma extensão do gesto de desenhar sobre a sua pele, como um papel - seu espaço de trabalho. Posto isto, assumo o corpo como uma potência gráfica que escreve no espaço e é inscrito pelo espaço.

Capítulo 1. Sala Branca

A Sala Branca é um estado de corpo diluído em líquido, umedecido. É, também um espaço de aderência que mantém uma forte ligação com o corpo, como o encontro entre uma gota d'água e um tecido.

Como apontei nos antecedentes, na minha produção visual mantenho uma relação entre corpo, espaço e objeto. No ano de 2018, participei de uma oficina chamada *ELA: experiência cênica para mulheres*⁹, que me ajudou a pôr em foco estas relações.

A oficina ocorreu ao longo de três dias dentro de uma sala branca e úmida, localizada no porão de uma casa do séc. XIX (Figura 17). Assumo que o valor desta experiência está na ampliação da percepção e na investigação da emoção, memória e fisiologia do meu corpo. Ela foi fundamental para aprofundar o uso do corpo e do movimento no meu trabalho poético.



(Figura 17) Registro do espaço da oficina *ELA*.

Segundo Jorge Larrosa Bondía, a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” Uma experiência implica um sujeito, um corpo “território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo (...) deixa alguns vestígios, alguns efeitos.” Sobretudo, o sujeito da experiência poderá vir a ser “um espaço onde têm lugar os acontecimentos.” (BONDÍA, 2002, p. 24)

⁹ Ministrada por Kalisy Cabeda, no espaço Cerco Cultural em Porto Alegre.

Durante a oficina *ELA* percebo que eu encontro um corpo-porão através de uma mediação com o próprio espaço, fluxos do corpo reconfigurados pelo porão. Dessa forma, o rastro sensorial do espaço impregna o meu processo de criação. O contato com as qualidades materiais do local, a cor, a espessura, a forma e textura e ainda as qualidades imateriais, o som, o cheiro e a temperatura, percorrem - como água, a extensão do meu corpo. Sinto um certo alagamento sensório e motor.

O artista plástico e cineasta Cao Guimarães relata a experiência de seu corpo frente às águas de uma piscina - do que antecede o mergulho, ele diz:

Tudo começou por acaso. A piscina estava vazia naquela manhã. Por algum motivo, nem mesmo as raíais que separam os nadadores estavam ali. Em pé, sobre o murinho do que seria a raia cinco eu me preparava para saltar. Nada se mexia, apenas as nuvens refletidas na inércia da água. Ao tocar a água senti meu corpo como uma pedra quebrando um espelho e espatifando a realidade em milhares de partículas (GUIMARÃES, 2013, s/p).

Durante a oficina cênica recebo a instrução de rememorar a imagem e a sensação do meu corpo em uma praia. Eu a fiz. Este ato de reverberar o passado no presente fez migrar certas lembranças para o movimento corporal. Logo, percebi o meu corpo negar a amplitude de seu movimento, adentrando um estado de inércia, paralisando-me. Meu corpo se mostrava contido e estagnado, como se tivesse perdido a fluidez - qualidade inata em uma nascente d'água.

A percepção de uma perda de fluidez em meu corpo me levou ao trabalho *Bebedouro* (Figura 18), de 2018. O *Bebedouro* é uma escultura circular e mínima - feito de dois materiais. A estrutura externa é um círculo de metal, utilizado como uma cinta para cingir e modelar a forma. No círculo há um tipo de maçaneta reguladora do grau de expansão (abertura) e contração (fechamento) da escultura.

A estrutura interna é uma lâmina de vidro transparente e levemente esverdeada. Esta lâmina foi projetada na exata medida do diâmetro da peça metálica, encaixando ambas as partes. O conjunto apresenta uma forma circular e concêntrica - tal como a propagação de uma onda na água.

Bebedouro é disposto na parede, elevado a meia altura das pernas. Percebo que sua proximidade com o chão junto a sobreposição dos materiais sob o fundo branco, pode construir uma espécie de janela, similar a uma escotilha - abertura no navio que põe em comunicação os espaços do convés e o porão.



(Figura 18) Liège Eslabão, *Bebedouro*, 2018. Metal e Vidro.

No uso comum, bebedouros são máquinas refrigeradas que contém água e controlam seu fluxo de saída. É, também um objeto no qual se chega com o corpo-boca para beber e acabar com a sede.

Percebo o *Bebedouro* como um reservatório artificial, delineando um lugar líquido e de aproximação para o corpo. Sua forma pode ser revelada como uma fonte de água - uma espécie de nascente - vertente, em meio a sala expositiva. Na sequência, trago a fotoperformance *Aguada* (Figura 19), de 2019, onde entrecruzam-se corpo, objeto e o espaço de uma paisagem.

Em *Aguada*, me encontro na praia e próxima a orla da lagoa - de água doce, conduzindo o *Bebedouro*. Durante a performance, meu corpo se mantém na vertical e imóvel; o objeto é agarrado - como um volante, e sustentado pelas mãos que o projetam em direção a água, paralelo ao corpo e elevado à altura do quadril.

Pela permanência, sinto meu corpo envolvido pela paisagem, o tempo me devolve as sensações deste lugar. Segundo o geógrafo Yi-Fu Tuan “a sensação de tempo afeta a sensação de lugar.” (TUAN, 2013, p.227).



(Figura 19) Liége Eslabão, *Aguada*, 2019. Foto-performance.

Pela fotografia, uma ondulação natural e pequena - marola, flui na direção do meu corpo. Observo que o objeto pode fazer um recorte da água e uma colagem de seu reflexo na superfície do vidro. De acordo com Nuno Ramos “Tudo o que reflete ainda está úmido.” (RAMOS, pg. 33, 1993) De certa forma o objeto transpõe a imagem da superfície da água para a superfície do vidro que deságua sobre o corpo, delineando uma zona de acúmulo pela confluência da água na região do meu abdome.

A fotoperformance *Aguada* é a construção de um espaço onde o corpo se abastece de água doce. A partir do meu trabalho, percebo que o corpo pode absorver a água e se diluir em um meio líquido, tal como a técnica de pintura - aguada.

Encontro no filme *Nostalgia*, 1983, de Andrei Tarkovsky, um personagem profundamente envolvido em uma atmosfera líquida. Nesta obra cinematográfica, o diretor constrói um espaço-tempo remodelado pela água em diferentes formas.

Durante a cena do quarto (Figura 20), percebo a umidade das paredes; a alvenaria da casa retendo a água da chuva no seu interior pela sua porosidade - uma espécie de esponja que é embebida e absorta em água. Noto que o acúmulo de água pode provocar a formação de uma espécie de bojo, abaulando a superfície da parede - tal como a saliência e ondulação de uma bolha sobre a pele.



(Figura 20) Andrei Tarkóvski, *Nostalgia*, 1983.
Longa-metragem - 2h 10 min.
Still de vídeo - O quarto.

Parto desta imagem e recupero minha memória no porão de *ELA*: olfato, pele e visão entram em contato com o que tomo como o lado líquido do porão - a umidade desta casa como uma testemunha da passagem do tempo. A origem da água não era reconhecível, contudo ela infiltra e modifica. O branco da cal é vagarosamente diluído formando manchas acinzentadas e estruturas quebradiças, a água abre, rebenta, a superfície das paredes.

Voltando às imagens de Tarkovsky, afirmo por minha própria experiência que submerso é um adjetivo que pode dizer do estado psicológico do personagem Andrei Gorchakov, o poeta russo que se deixa pesar pela água, pois vive em um eterno passado. O cineasta e diretor Russo construiu um personagem que passa por um processo nostálgico, que se constitui por um retorno e uma fixação às memórias passadas, causando uma espécie de isolamento e solidão, tal como as gotas que caem no interior das garrafas, enfim sós (Figura 21).



(Figura 21) Andrei Tarkóvski, *Nostalgia*, 1983.
Longa-metragem - 2h 10 min.
Still de vídeo - A goteira.

Segundo o crítico Agnaldo Farias, os objetos fazem companhia a quem estiver só:

Para impedir que nos dissolvêssemos na vastidão da terra, inventamos a casa e quedamo-nos ilhados entre paredes. Para impedir que a solidão nos petrificasse de vez, inventamos – além do amor – os objetos. (FARIAS, 2001, p. 18)

Observo em *Nostalgia* o elemento água como uma metáfora sobre o conteúdo inconsciente do personagem - revelado nas passagens do filme. De acordo com Cao Guimarães, ainda no texto em que ele se encontra na piscina, o ato de mergulhar o corpo na água o fez recordar do sonho:

Dentro d'água eu tinha os olhos fechados e uma abundância de bolhas saindo de mim. Entre o céu e os azulejos meu corpo se enchia da lembrança de sonhos recentes, uma caótica edição de imagens e sons me visitando por uma segunda vez. Entre uma braçada e outra, eu tentava expressar por minha boca submersa a lembrança de um fragmento de sonho [...] Eu abria os olhos para ver o tempo explodir. (GUIMARÃES, 2013, s/p).

Retorno a minha produção com a escultura *Farol* (Figura 22), de 2018. A peça realinha e reconfigura dois objetos presentes no espaço doméstico da casa, que se referem ao que é líquido: uma coluna de pia e uma xícara. Ambas pelo branco e pela lisura emitem uma luz fria. Do cotidiano comum dos objetos, noto esta xícara como um receptáculo leve, pequeno e frágil, desenhada para a contorno das mãos e da boca. Mesmo disposta assim, ela ainda é um objeto delicado que acolhe o que é líquido dentro da sua forma côncava.

Noto que um simples deslocamento da função do objeto pode multiplicar os modos de percebê-lo, insuflando novos atributos e significados ao mesmo. No meu trabalho, a xícara sobrepõe a coluna e forma uma espécie de crista - o ponto mais alto de uma onda. A parte posterior da coluna apresenta marcas de seu processo de fabricação: uma nódoa ou mancha branca, como um vestígio.



(Figura 22) Liége Eslabão, *Farol*, 2019.
Louça, 70 x 25 x 15 cm.

Em *Farol*, a xícara está inclinada na horizontal, isto põe em foco a sua concavidade, construindo uma relação de presença tênue com o observador. Tal objeto possibilita uma relação acústica pela forma e materialidade, reverberando e refletindo de modo sutil o som e a luz em direção ao espaço. O *Farol* pode construir uma espécie de somido mínimo, atraindo o corpo no espaço, tal como o canto de uma sereia - a criatura, metade mulher e metade peixe, presente na mitologia grega, que atrai o navegador.

A coluna de pia têm uma forma curva e afunilada - de base larga e topo estreito. O tensionamento entre a xícara e esta coluna pode configurar a ideia de um farol - arquitetura marítima, redimensionado para a escala de um corpo, algo possível em um doméstico.



(Figura 22) (Detalhe) Liége Eslabão, *Farol*, 2019.

Durante a noite, o farol propaga um forte raio luminoso. Esta luz serve para orientar e alertar as embarcações em alto-mar, da iminência de águas rasas ou ilhas, evitando acidentes e permitindo que o trabalhador do mar navegue com segurança sabendo por onde e como prosseguir.

Parto da figura de um farol e construo esta metáfora para a experiência do corpo em *ELA*: Antes, meu corpo era um vazio, sem importância - meio desconhecido e meio inexplorado. *ELA* é um divisor de águas que me fez voltar com segurança à margem do rio - ao meu corpo, por meio da consciência de seu movimento e espaço. Agora, com maior clareza e sensibilidade eu passo a acolher tudo que é o meu corpo, reinventando maneiras de ser mulher - de natureza cíclica, como as águas.

Meu trabalho *Farol* surge a partir da idéia de um recolhimento e uma reconfiguração do meu corpo. Noto que a forma e a escolha dos objetos podem conduzir o corpo para um espaço delicado, interior, íntimo e sutil - como um seio materno. Desta forma, a escultura pode construir um espaço de acolhimento, como o núcleo de uma casa - meu abrigo e casulo.



(Figura 23) Liége Eslabão, *A Espera*, 2019. Foto-performance.

A partir de *Farol*, desenvolvo a foto-performance *A Espera* (Figura 23), de 2019. Neste trabalho, meu corpo se mantém agachado, posicionando-se próximo a parte de trás da escultura. Toco com ambas as mãos a base de *Farol* e direciono meu rosto e olhar para a esquerda - um espaço indicado pela xícara. Tal objeto está posicionado paralelo ao corpo e à frente do meu coração. Um feixe de luz solar entra diagonalmente na cena, como uma aurora - a claridade que aponta o início da manhã.

Em *A Espera*, o gesto é construído a partir da ideia de vigília - uma condição de quem está desperto ou acordado; um estado ordinário de consciência, complementar ao estado de sono. Logo, escolho uma roupa na cor preta como uma referência ao que é noturno, construindo uma espécie de corpo vigilante - que vigia, vela, protege ou guarda.

O trabalho *A Espera* pode ser entendido como um intervalo de tempo, suspenso entre ida e volta, provocando uma espécie de anseio pela espera de um acontecimento futuro.

O conjunto de trabalhos *Bebedouro*, *Aguada*, *Farol* e *A Espera* (Figuras 18, 19, 22 e 23) infiltram e percorrem o espaço de uma sala branca de uma experiência do porão ao ateliê, ou do local expositivo. Penso assim o *Sala Branca* como um dispositivo de escrita e inscrição do corpo pois “Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila.” (BENJAMIN, 2000, p. 106-107) Meu corpo escreve no espaço de uma sala como um desenhista sobre uma folha de papel ou como um performer/escultor conduzindo a forma através de um movimento corporal ou das peças que o ocupam.

Capítulo 2. Água³

Neste capítulo, pelo título dos trabalhos selecionados *Calado*, *Balsa*, *Maré*, *Ermo e Vaga*, percebo que a sala expositiva se desfaz em um meio líquido, o qual denomino de *Água³* (água cúbica), um espaço ativado pelo corpo - um protagonista, agente - vertente, de sensações e passagens pela água.

Como um rio, meu corpo é um fluxo contínuo - um movimento ininterrupto de uma matéria permeável e maleável. O filósofo presocrático Heráclito escreve no fragmento 49a. de seu estudo *Sobre a Natureza* que “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos (BOCAYUVA, 2010, p. 409). Ao dar continuidade ao pensamento de Heráclito sobre a natureza da água, o filósofo Gaston Bachelard afirma que:

Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório [...] a água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. (BACHELARD, 2018, p.6)

Voltando ao campo da escultura, percebo um vestígio das águas como um eixo de discussão na instalação *Poças*, 1997 (Figura 24) de Laura Vinci. No trabalho, um pó branco de grânulo fino, recobre a extensão da sala expositiva criando uma espécie de praia branca onde quatro peças são apoiadas diretamente no chão.

Na instalação, noto a formação de um ambiente homogêneo e contínuo por fazer uso de um único material na sua construção. Cada peça pode ser compreendida como uma decantação do pó, similar a bancos de areia ou ilhas devido à sua disposição. Nesse imaginário líquido, percebo a possibilidade da formação de sulcos e cavidades pela ação da água - um alagamento ativado pelo próprio título do trabalho: *Poças*, em que a artista atribui uma qualidade líquida ao que não é.



(Figura 24) Laura Vinci. Poças, 1997. Instalação. 1ª Bienal do Mercosul.

O trabalho de Vinci surge como uma alavanca para este capítulo *Água*³, onde eu assumo definitivamente o elemento água como uma matriz para o que escava e infiltra, provocando associações de maleabilidade e profundidade.

A fim de investigar uma natureza líquida do meu corpo, construo a série *Água*³ : *objetos para uma travessia*, composta por cinco trabalhos *Calado*, *Balsa*, *Maré*, *Ermo* e *Vaga*. O conjunto está sob a influência de um deslocamento do corpo pela água. São esculturas e performances registradas em fotografia ou vídeo.

O que poderá emergir no espaço-tempo de uma travessia? Como conduzirei o movimento do meu corpo pela água? O resultado desta investigação levou-me a criar certos objetos extensos que - não necessariamente se adaptam a estrutura do corpo, mas se relacionam com ele por meio do que é leve, fluido e maleável.

Em *Calado* (Figura 25), de 2018, uma dupla de sacos, alongados, pendem na parede, dispostos a altura do pescoço. O saco à esquerda na imagem, contém no seu interior água e um único seixo. Já, o saco à direita, contém no seu interior apenas cinco seixos brancos, está seco, sem água. A transparência do saco - que é plástico, constrói uma espécie de dois feixes de luz. Percebo este trabalho como uma estrutura de ligação com o corpo - uma espécie de duplo flexível de uma garganta.



(Figura 25) Liége Eslabão, *Calado*, 2018. Água, pedra, plástico e seixo. 70 x 13 x 6 cm

O trabalho é tensionado na vertical por conta do peso da água e dos seixos. A água permanece estável ao fundo, na horizontal. O seixo está inserido na água e ela atua modificando a forma, textura e a cor da pedra, tal como um som submerso - suas qualidades me parecem como que abafadas e emudecidas. Vejo a água compor um espaço de silêncio, logo, associo as pedras, com palavras.

Passo a compreender a água como um elemento capaz de amortecer e umedecer as matérias através da imersão e contato, respectivamente. Em seu livro *O Filho de mil homens*, do escritor Valter Hugo Mãe, o personagem do pai sensibiliza-se diante do fato de ter encontrado um filho, o narrador aponta que: “Amoleceu como amoleciam as águas por natureza.” (MÃE, 2016, p. 137)



(Figura 25) (Detalhe) *Calado*, 2018.

Em *Calado*, noto a construção de uma medida de profundidade através da proximidade do termo à mudez - a perda da fala do corpo. O termo calado é a medida da profundidade de um navio. Uma distância vertical que é determinada a partir da quilha da embarcação em relação a linha d'água ou linha de flutuação. Ou seja, a parte do sólido que penetrou na água, causando, de acordo com o peso, o afundamento da embarcação.

Associo essa relação com uma espécie de afundamento da palavra, na performance *Entre Minha Boca e Teu Ouvido* (Figura 26), de Cláudia Paim. Na performance, a artista gaúcha discute sobre uma certa impossibilidade de comunicação com o outro.



(Figura 26) Cláudia Paim, *Entre minha boca e teu ouvido*, 2018. Performance.

Durante a performance, Paim segue rememorando velhas paisagens ao público. A artista segura com as mãos uma mangueira de água, estancando seu fluxo por uma dobra no material. De tempos em tempos ela libera esse fluxo de água na cavidade de sua boca, provocando uma deformação nas palavras, contorcendo as figuras da narrativa, criando uma zona de profundidade pelo que é calado: o monólogo é silenciado, a voz é deixada de molho, suspensa.

A artista Carina Sehn descreve a presença da água na performance de Paim, assim:

No momento em que entra o elemento água e distorce em absoluto as palavras, as torna impossíveis de se identificar e imprimir outro ritmo, outro tom, um novo modo de articular, toda a estrutura da linguagem é desmantelada ali na nossa frente! Estávamos diante de uma ação que impusera-se aos sentidos e os transformara todos. O que ouvíamos agora? E mais, o que víamos ali com a água jorrando na boca pelo corpo da artista, pressionando e deformando as palavras? Solução dentro. (SEHN, 2017, p.1)

Da performance de Paim, aponto para a presença da água em *Calado* (Figura 25) e afirmo que o silêncio compõe o espaço tanto quando o som. Ambos trabalhos podem lidar com a contenção da palavra e da pedra pela água. A intensidade do gesto de Paim acentua uma qualidade constante, corrente e penetrante da água, visto nas passagens em que a água age contra seu corpo.

Os trabalhos a seguir, *Balsa* (Figura 27) e *Ermo* (Figura 30), constroem uma outra intensidade de gesto a partir de suas respectivas performances *Maré* (Figura 28) e *Vaga* (Figura). O conjunto está em uma relação de estabilidade, flexibilidade e leveza entre o corpo e o objeto - contrária a instabilidade, peso e tensão da série *Obstáculo: objetos corporais* (Figura 1).

Este conjunto de trabalhos podem conduzir o corpo pela água a partir das proposições que discuto no texto. Neste momento, procuro manter uma espécie de neutralidade expressiva do meu corpo dentro das ações registradas em performance e fotografia, portanto aposto em vestuários que graduam do branco ao preto, minimizando ruídos e desvios pela cor.

A escultura *Balsa* (Figura 27), de 2018, configura uma linha contínua no espaço. Esta peça é formada por elementos articulados entre si. Sua estrutura simétrica e intervalar, intercala quatro dobras suaves, flexíveis e quatro hastes de alumínio, muito leves. As dobras conferem a distância entre uma haste e outra. E, similar a alças provocam as mãos a querer tateá-la. A estrutura da peça projeta um espaço aberto entre as linhas, um vazado em potencial para o uso das mãos e conseqüentemente a exploração de um movimento.

O trabalho é disposto no espaço expositivo a altura das mãos, apresentando duas maneiras de disposição. Por esta forma de exposição, noto que uma dobra no objeto pode rememorar o contorno de duas gotas de água, caindo. O *Balsa* é palpável, na medida exata da palma e do punho. Uso de uma força mínima para a sustentação do objeto, devido a leveza e fragilidade de sua estrutura. Por isso, a minha relação com ele é construída de maneira delicada, por ser suscetível ao menor estímulo. Minhas mãos o seguram pelas bordas, parece ser feito de um material rarefeito, como uma espécie de nuvem ou vapor de água.



(Figura 27) *Balsa*, 2018.
Alumínio e plástico pvc. 60 x 18 x 12 cm

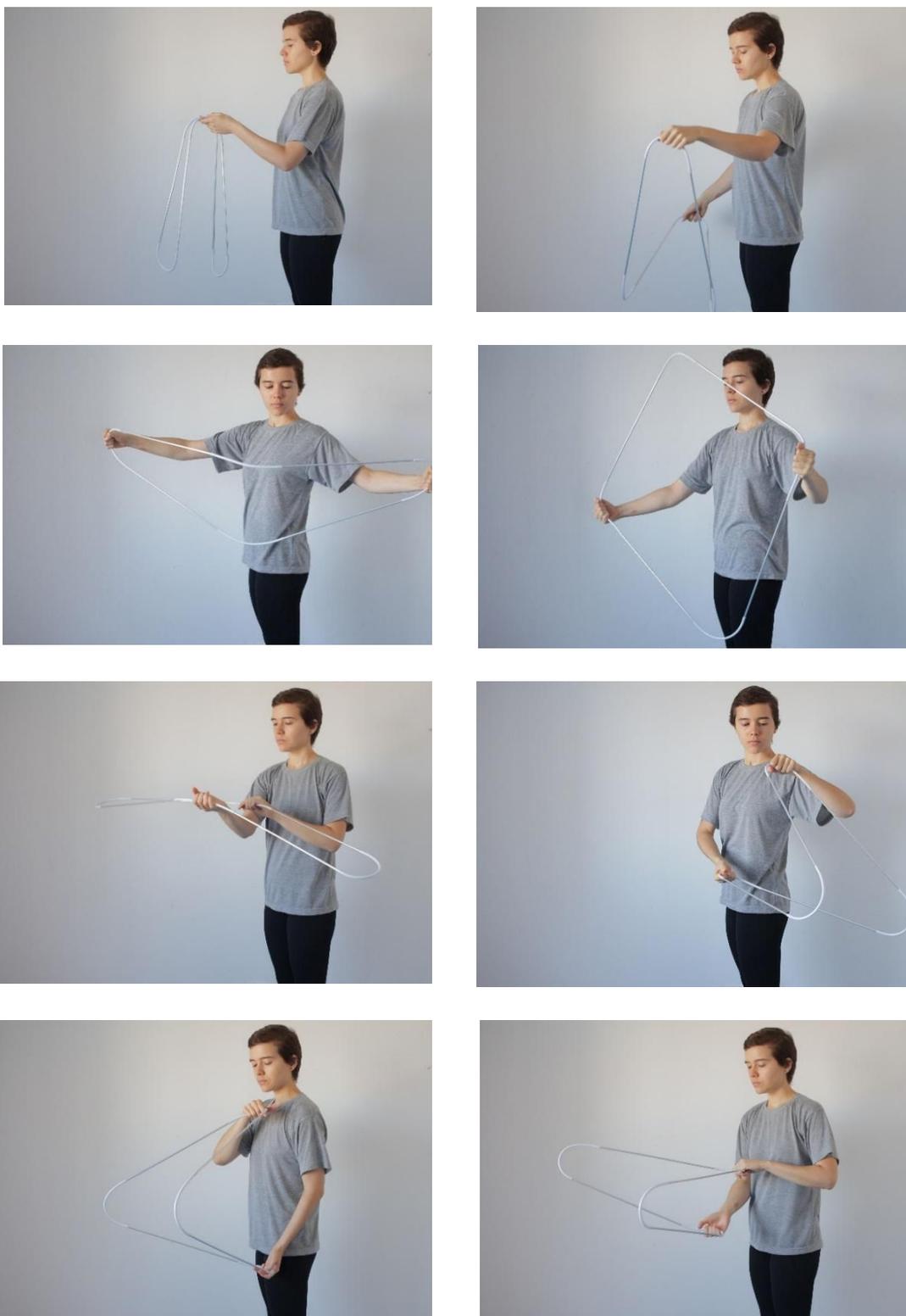
Segundo Paulo Sérgio Duarte, ao analisar desenhos de Waltercio Caldas ele os define com a palavra “delicado” do latim *delicatus*, posteriormente, *deliquatus* tem na sua raiz as coisas sutis, frágeis, e a potência de se tornar líquido. (DUARTE, 2014, p.49). Isto posto, percebo que da delicadeza emerge a fluidez e a suavidade, ambas coordenadas para uma ação com o objeto.



(Figura 27) (Detalhes) Liége Eslabão, *Balsa*, 2018.

Em *Maré* (Figura 28), de 2019, movimento essa estrutura extremamente leve, macia e fina pelas alças. Através da ação, eu escavo o meu corpo, buscando por um gesto líquido que é revelado em uma série de oito fotografias. O encontro na medida em que vou movimentando as articulações dos braços: abrindo, fechando, torcendo e parando, produzindo este gesto que é aberto, equilibrado, contínuo, fluido e lento, em harmonia com o objeto.

O trabalho *Maré* me permite cruzar os movimentos do corpo com a estrutura do objeto. E, durante a ação, percebo uma reação do objeto ao movimento do corpo. O *Balsa* apresenta uma espécie de vontade própria; um tempo de esforço sobre si mesmo. Noto que ele dilata com o calor gerado pelas torções em seu próprio eixo e cede com a ação da gravidade, construindo um intervalo de amolecimento, delineando uma espécie de declínio, recuo de sua forma - tal como uma alteração no nível da água, provocada pela maré.

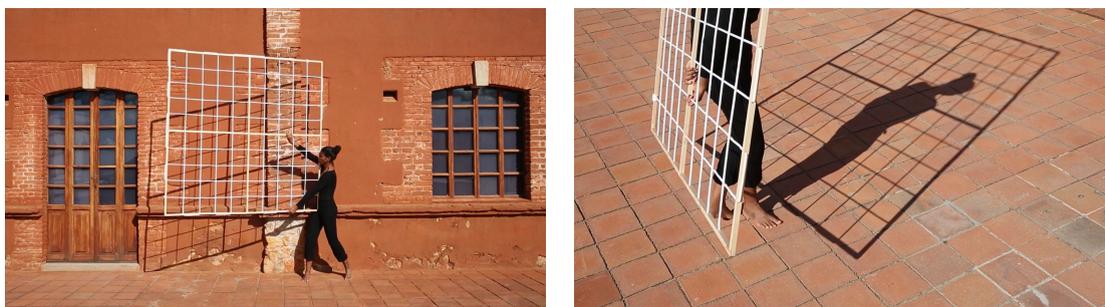


(Figura 28) Liége Eslabão. *Maré*, 2019. Foto-performance.
Fotografia digital - colorida, dimensão variável.

Em *Maré*, o gesto pode construir uma forma alternada, complexa e mínima, com base na flexibilidade e maleabilidade do objeto. Na natureza, as marés controlam o volume de água em um rio. E, as balsas conduzem passageiros e cargas de uma margem a outra do rio. Em vista disso, a fotoperformance *Maré* pode construir um espaço-tempo de trânsito: do que já partiu, mas ainda não chegou, uma espécie de “entre”, ou seja o tempo de uma travessia.

De acordo com a crítica e curadora Suely Rolnik, a obra *Caminhando* (1963) de Lygia Clark, produz “a experiência de um tempo imanente ao ato de cortar (...) um espaço que não precede ao ato, mas dele decorre.” (ROLNIK, 2017, p.50) Em *Maré*, abro meu corpo à experiência de uma travessia - movimento de ida e volta ao longo de um leito de rio; a travessia aderida à pele, construindo um espaço-tempo ocupado pelas águas.

Observo um procedimento similar ao de meu trabalho *Maré*, no vídeo *Janela Temporária. À luz das sombras* (Figura 29), de 2017, de Rubiane Maia pelo movimento de ascensão e declínio do objeto.



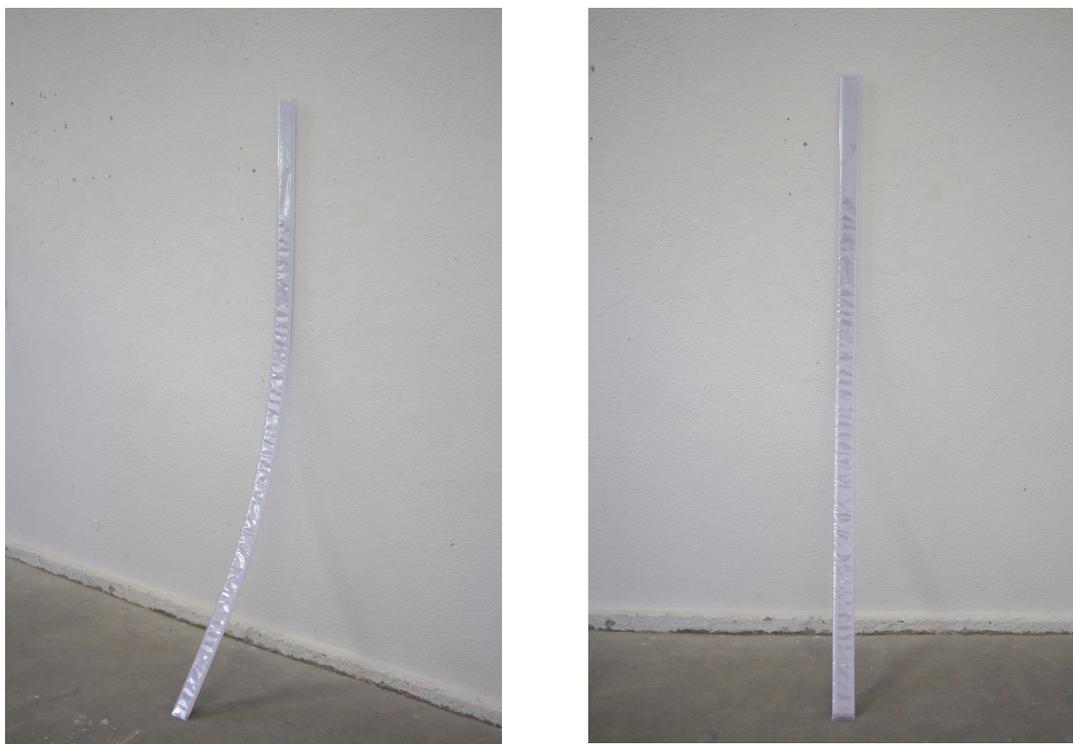
(Figura 29) Rubiane Maia, *Janela Temporária. À luz das sombras*. Vídeo. 7' 30''.

No vídeo, a artista brasileira utiliza o corpo como eixo central e transita em vários ambientes: pátios externos, internos, fachada, escadaria e etc, carregando uma grade de madeiras e cordas - de 2,5 x 2,5 metros. O objeto com sua trama quadrangular permite o encaixe e deslocamento das mãos, a forma é como a matriz de uma janela, ultrapassando a escala do corpo da artista. Durante a ação, Maia faz um gesto de corpo amplo, assim o objeto aciona outras partes de sua estrutura física, dos pés a cabeça. De modo lento e equilibrado, ela o eleva e o abaixa, tal como eu faço com o *Balsa*.

Em *Janela Temporária. À luz das sombras*, a artista constrói um movimento ampliado de corpo a partir do objeto e sob a arquitetura do local. Visto nas camadas de sobreposição de estruturas e de sombras. Na sequência, irei ampliar relações entre corpo, objeto e espaço a partir de *Ermo* e *Vaga* - os dois últimos trabalhos da série *Água*³ : *objetos para uma travessia*.

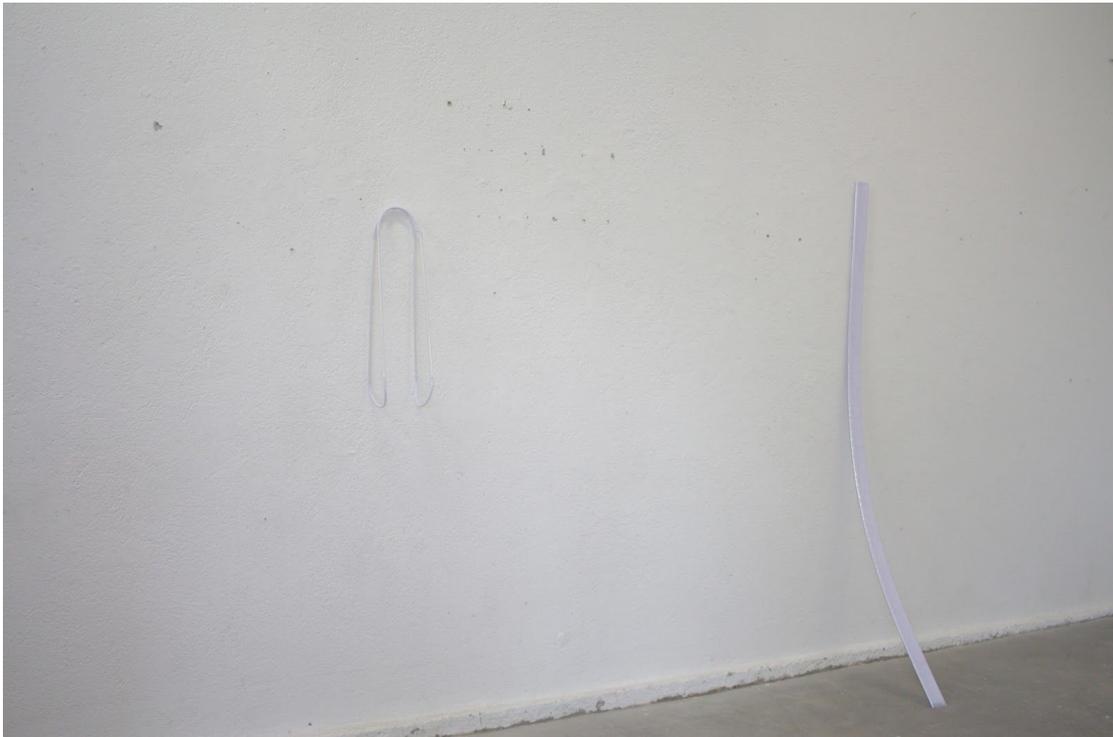
O *Ermo*, 2018 (Figura 30) é uma espécie de haste longilínea e retilínea que mantém uma relação de verticalidade, flexibilidade e leveza com o corpo. A estrutura do objeto é feita por um material poroso e leve na parte interna. Já, na parte externa, camadas plásticas o revestem acentuando o peso e dando uma cor azulada a ele. Da configuração espacial, a parte superior do objeto é posicionada rente a parede, enquanto a parte inferior avança pelo chão até o ponto em que é estabilizada.

O objeto apresenta uma forma contínua e que mantém um certo grau de envergadura. Ele está sendo tomado em sua configuração como uma espécie de trilho - um dispositivo que permite o guiamento pela água, como uma linha férrea. Neste trabalho busco delinear a partir do corpo o que está ao longe, definindo a distância e a direção de uma margem a outra de um rio; o *Ermo* é uma espécie de corte transversal em um leito.



(Figura 30) Liége Eslabão, *Ermo*, 2018.
Poliestireno e plástico pvc, 200 x 7 cm.

O título deste trabalho é um anagrama da palavra “remo”. No uso comum, o remo é um instrumento linear de madeira com a extremidade plana ou curva. Tal instrumento tem a função de manobrar e impulsionar pequenas embarcações ao longo das águas. Noto que a ação do corpo com este instrumento se dá a partir de gestos repetitivos e instáveis, utilizando a intensidade do corpo e a força nos braços, para remar. Isto posto, construo uma aproximação de *Ermo* (Figura 30) com o *Balsa* (Figura 27). Ambos trabalhos reverberam o percurso de um lugar a outro dentro de um espaço definido tanto pela estrutura do objeto quanto pela ação do corpo (Figura 32).



(Figura 32) Liége Eslabão. *Balsa e Ermo*, 2018.

Na década de 1970, o artista e fotógrafo Islandês, Sigurdur Gudmundsson, elaborou uma série de fotografias conceituais as quais designou *Situações*, dentre elas destaco, na fotoperformance *Dancing horizon* (Figura 33), de 1977, um procedimento de mobilidade corporal que vejo como similar ao de minha produção.



(Figura 33) Sigurdur Gudmundsson, *Dancing horizon*, 1977. Foto-performance.

O artista Islandês movimenta o corpo no espaço vazio de um deserto – ele dança conduzindo e equilibrando uma ripa de madeira na cabeça; a angulação da tomada fotográfica capta o momento exato da sobreposição das linhas horizontais no plano da imagem, a linha do desenho do objeto e a linha do horizonte. A partir deste trabalho, percebo a influência do posicionamento e da estrutura do corpo e do objeto dentro do campo da imagem, em específico sobre os planos que se definem.

Como desdobramento para *Ermo* trago *Vaga* de 2019 (Figura 34) reforçando a relação de uma mobilidade corporal junto ao objeto. O vídeo permeia um corpo agente de ondulações, em uma “quase” dança. Para a ação, trago o *Ermo* para a horizontal e faço a centralização de sua estrutura sobre o ombro, construindo uma forma de extensão do objeto no movimento do corpo. Na ação, procuro nivelar o estímulo e impulso do meu corpo ao do objeto - um amoldamento de peso, estrutura e forma. Ao nível do ombro e do pescoço, o *Ermo* provoca uma espécie de linha d'água a qual divide a cena em dois níveis: um submerso e outro acima da superfície.



(Figura 34) Liége Eslabão, *Vaga*, 2019. Vídeo Digital, colorido, sem som – 01'31''.

Durante a ação desenvolvo um gesto contínuo, lento, miúdo e mínimo - que é reduzido em intensidade, moldado a partir de um equilíbrio estável do corpo, similar a um repouso, pausa. Através das imagens do vídeo, percebo o modo como meu corpo balança, inclina, construindo dois intervalos: um para a frente e outro para trás, tal como um pêndulo. Este gesto incide na elevação e declínio da “massa líquida” com a qual me mantenho em relação, provocando um movimento sutil e ondulado. Encontro uma forma similar de movimento na onda do mar - uma elevação na água, também chamada de vaga.

No vídeo, assumo uma estabilidade vertical para construir uma espécie de corpo flutuante - que está sob a influência do movimento da água. Percebo o significado da palavra “vaga”, ou seja, que é vazio e que falta algo, próximo ao sentido da palavra “ausência”. Deste modo, vejo o *Vaga* delineando um afastamento - uma ação de se afastar, construindo uma espécie de corpo estrangeiro, do latim *extranĕus* - estranho, de fora.

No texto *A educação pelos objetos*, Agnaldo Farias investiga a poética do artista brasileiro Nino Cais:

Que mundo será esse inventado por Nino Cais? Seriam os objetos os instrumentos de captação de uma realidade oculta e o emprego de novas sintaxes entre eles o deflagrador de novos espaços e, com eles, de novas possibilidades do nosso corpo? O fato é que, nesse mundo de poucas experiências, o que pode o nosso corpo trazer sob a forma de memória? A necessidade de reinventá-lo passa forçosamente pela reeducação dos nossos gestos e ações, voltarmos a receber outras lições das coisas, as mesmas coisas de sempre. (FARIAS, s/a, s/p).¹⁰

¹⁰ FARIAS, Agnaldo. A educação pelos Objetos. Disponível em: <http://www.centralgaleriadearte.com/a_cais/textos.php>. Acessado em: 16/06/2019.

Ao fim do capítulo, percebo o meu corpo como uma onda que após atingir um ponto alto, se dissipa. Eu invento uma espécie de rebentação, faço cair e quebrar o que é insustentável ou desconhecido no meu corpo.

Qual o limite da água? E, do corpo?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A performance para mim é uma linguagem que se dá como uma auto-investigação corporal e como uma fonte de interação com o outro. Penso que as linguagens da escultura e performance podem construir uma zona de atravessamento - interligando e expandindo aspectos construtivos e formais do objeto no corpo. A partir deste estudo, pontuo que o objeto é um dispositivo usado para adensar as relações entre corpo e espaço.

Vejo a proposição com o objeto alargar a percepção e os sentidos do corpo, uma vez que o movimento do corpo é tomado, apreendido pelo objeto, criando uma espécie de “corpo-extenso”, como discutido por Regina Melim. No meu trabalho, busco construir movimentos ritmados que oscilam entre o regular e o irregular a partir de uma ação com um determinado objeto. Deste modo, meu trabalho pode se somar às discussões no campo da performance e da escultura.

A partir deste estudo *O Pulso*, noto que meu corpo pode produzir intervalos de contenção e relaxamento - tal como a pulsação intermitente de uma artéria superficial, resultante da passagem de onda sanguínea, isto é, o pulso”¹¹. Penso o movimento como um pilar que sustenta e mantém uma casa - o corpo, uma vida. Segundo o filósofo Luiz Fuganti, o problema do corpo está no movimento. Ao fim, aponto para a questão levantada pelo filósofo: “O que é e o que pode um corpo?”¹² (FUGANTI)

Este estudo *O Pulso* diz de uma intensidade que é derramada do corpo e que transborda o espaço-tempo.

¹¹ ○ ETIM lat. *pulsus,us* 'abalo, movimento convulso'. Disponível em: Dicionário on-line do Google.

¹² Palestra de Luiz Fuganti: *O que é e o que pode o corpo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ouwD8xeGqvQ>> Acessado em: 06/12/2019.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n.19, p. 20-28, Apr. 2002 Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 10 Sept. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. v. III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

FARIAS, Agnaldo. *Por entre as coisas*. In: Felizes p/ sempre: Adriano e Fernando Guimarães. Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília, 2001.

GUIMARÃES, Cao. *Histórias do não ver*. Editora Cobogó. 2013.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. *A natureza cultural do corpo*. In: **SOTER, Silvia & PEREIRA, Roberto. (org.) Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.

LIMA, Dani. *Gesto: Práticas e discursos*. Cobogó, 2013.

MÃE, Valter Hugo. *Homens imprudentemente poéticos*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

_____ *O Apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

_____ *O Filho de Mil Homens*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

NAUMAN, Bruce. *Circuito Fechado: Filmes e Vídeos de Bruce Nauman*. Org: Lilian Tone e Nessia Leonzini. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 2005.

TUAN, Yi-Fu, 1930. *Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência*; Londrina: Eduel, 2013.

REVISTAS

AA. VV. *Sobre Claudia Paim, Para Claudia Paim*. In: **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019. ISSN: 2316-8102.

BOCAYUVA, Izabela. *Parmênides e Heráclito: diferença e sintonia*. In: **Kriterion: Revista de Filosofia**. Vol. 51. no.122. Belo Horizonte. Julho/Dezembro. 2010.

LIMA, Laura. *Eu nunca ensaio*. In: **Arte & Ensaios**, REVISTA DO PPGAV/EBA/UFRJ, N.21. Rio de Janeiro, 2010.

MATESCO, Viviane. *Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão*. In: **Revista Poiésis**, n 20, p. 105-118, Dezembro de 2012.

MELIN, Regina. *Corpo-extenso*. In: **Medusa Revista de Poesia e Arte**. Ano 2000.

ROLNIK, Suely. *O saber-do-corpo nas práticas curatoriais – driblando inconsciente colonial-capitalístico*. In: **Curadoria em artes visuais: um panorama histórico e prospectivo** / organização Fernanda Albuquerque e Gabriela Motta. São Paulo: Santander Cultural, 2017 – 136 p.

MATERIAL ON-LINE

AHMED, Alejandro. *Enredo Cultural 2018 - Protocolo Elefante*. Data de exibição: 23/11/18. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=nXTzdzqp0XU>> Acesso em: 04/10/2019.

CHAIN, Carla. *Perfil de Artista |Carla Chaim*. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FaFPMO5PAW8> >. Acesso em: 15/10/2019.

FAJARDO, Carlos. *Carlos Fajardo: Para todos os sentidos* concedida. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=wpZIAEmWI3k&t=573s> >. Acesso em: 17/10/2019.

FUGANTI, Luiz. *Luiz Fuganti: O que é e o que pode o corpo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ouwD8xeGqvQ>> Acessado em: 06/12/2019.

FILME

NOSTALGIA. Direção: Andrei Tarkovsky. 1983. 130 min., son. color. Longa Metragem.

DOCUMENTO ELETRÔNICO

DUARTE, Paulo Sérgio. *Esses desenhos são líquidos*. Disponível em: <<http://www.walterciocaldas.com.br/mobi/>>

FARIAS, Agnaldo. *A educação pelos Objetos*. Disponível em: <http://www.centralgaleriadearte.com/a_cais/textos.php>. Acesso em: 16/06/2019.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BALTAR, Brígida. *Passagem Secreta*; Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Um cais para Nino: A imagem na imagem / Domingos Tadeu Chiarelli* ; revisão de Regina Stocklen – São Paulo: Paço das Artes, 2014.

FARIAS, Agnaldo. *A Consciência do Intervalo*. 1996. Disponível em: <http://www.walterciocaldas.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=8>

GIL, José. *Abrir o corpo*. In: **Corpo, Arte e Clínica**, organizado por Tania Mara Gali Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abrir.prn.pdf>

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra trajeto / Maria Alice Milliet de Oliveira*. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992 – (Coleção Texto & Arte; 8)

MENDES, Cláudio Lúcio. *O corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo*. In: **Revista de ciências humanas**, Florianópolis, EDUFSC, n. 39, p. 167-181, Abril de 2006.

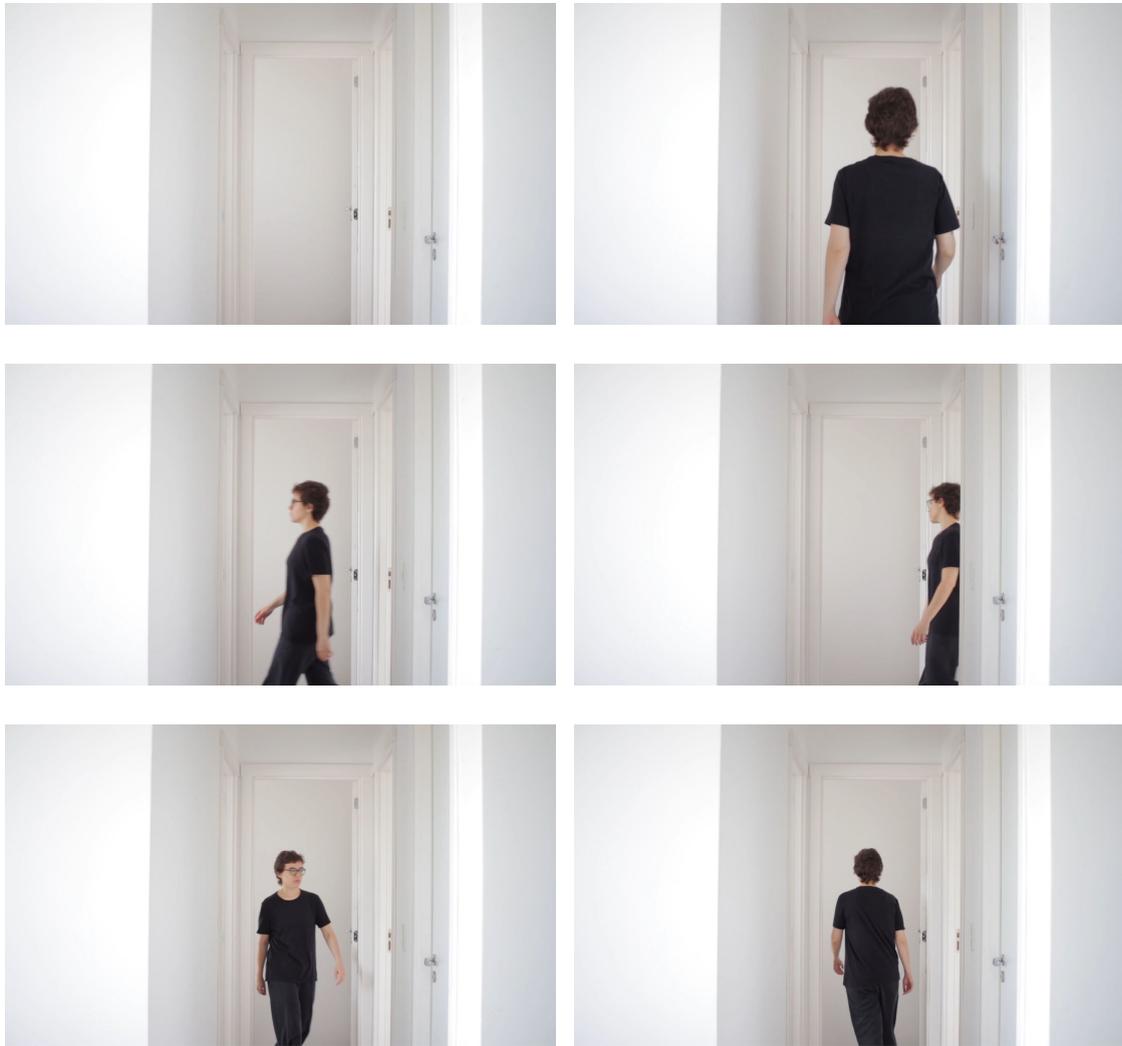
SERRES, Michel. *Variações sobre o Corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2004.

VENANCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte: Paulo Venancio Filho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WOOLF, Virginia. *Ao Farol / Virginia Woolf* ; tradução e notas Tomaz Tadeu. – 1. Ed.; 2. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

O Pulso

catálogo anexo



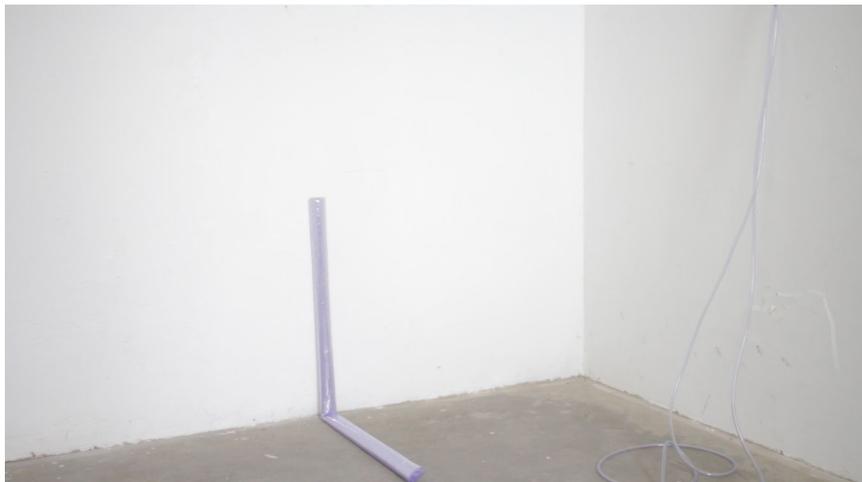
Liége Eslabão, *Esquecimento*, 2018. Video-performance - 1m¹³.

¹³ [trabalho desenvolvido durante a graduação e não discutido no texto].



Liége Eslabão. *A Queda I*, 2018. Vídeo-performance¹⁴.

¹⁴ [trabalho desenvolvido durante a graduação e não discutido no texto].



Liége Eslabão. *A Queda II*, 2018. Vídeo.¹⁵

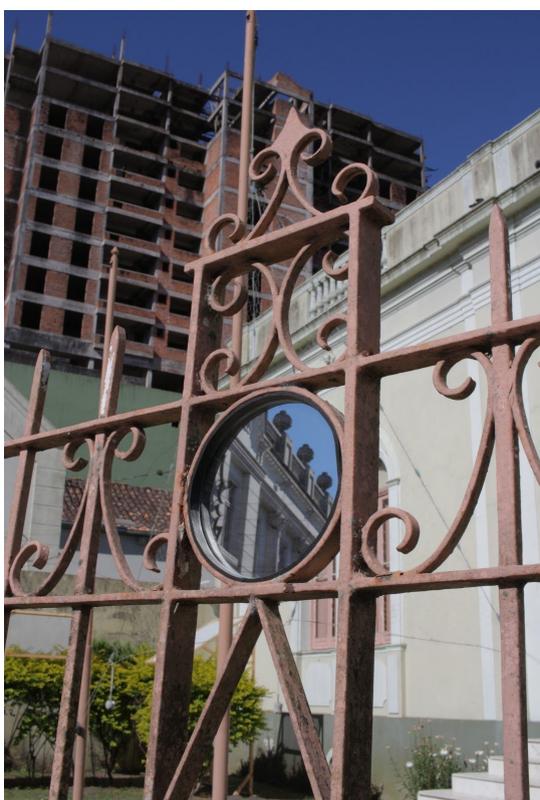
¹⁵ [trabalho desenvolvido durante a graduação e não discutido no texto].



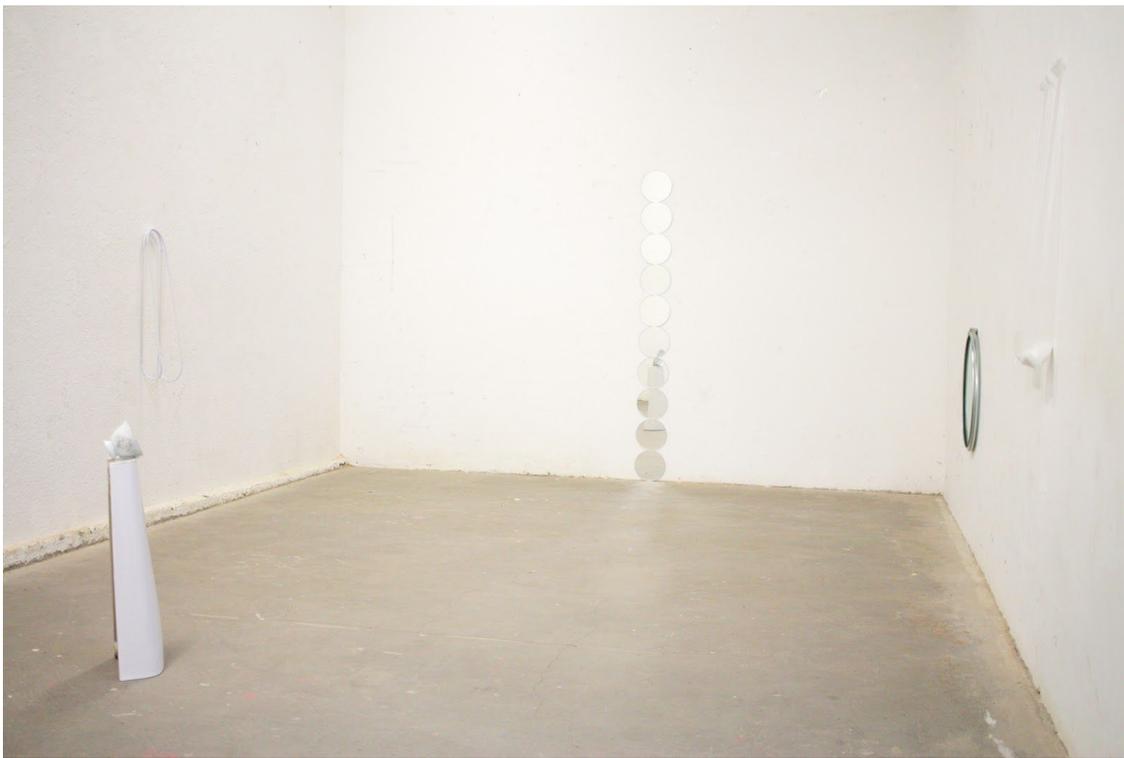
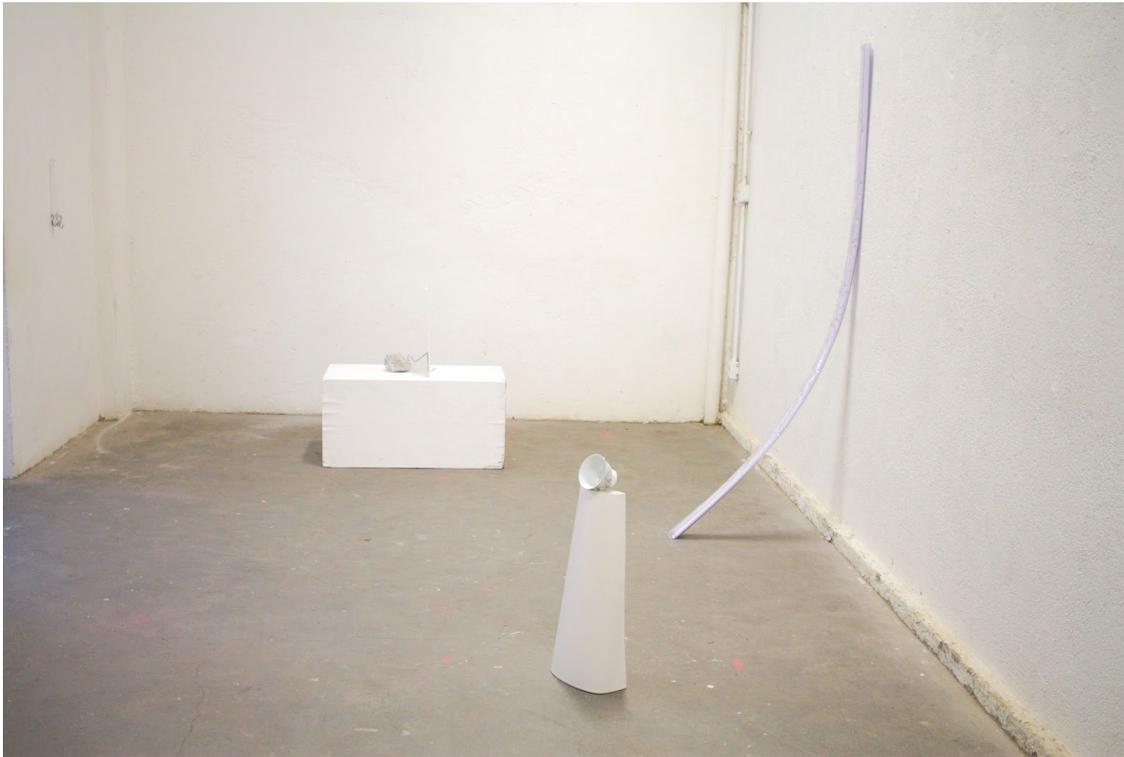
16

Liége Eslabão. *Fugacidade*, 2018.
Espelho e borracha. Site specific.
Mostra de Arte Contemporânea *Incômodo*;
Malg, Pelotas.

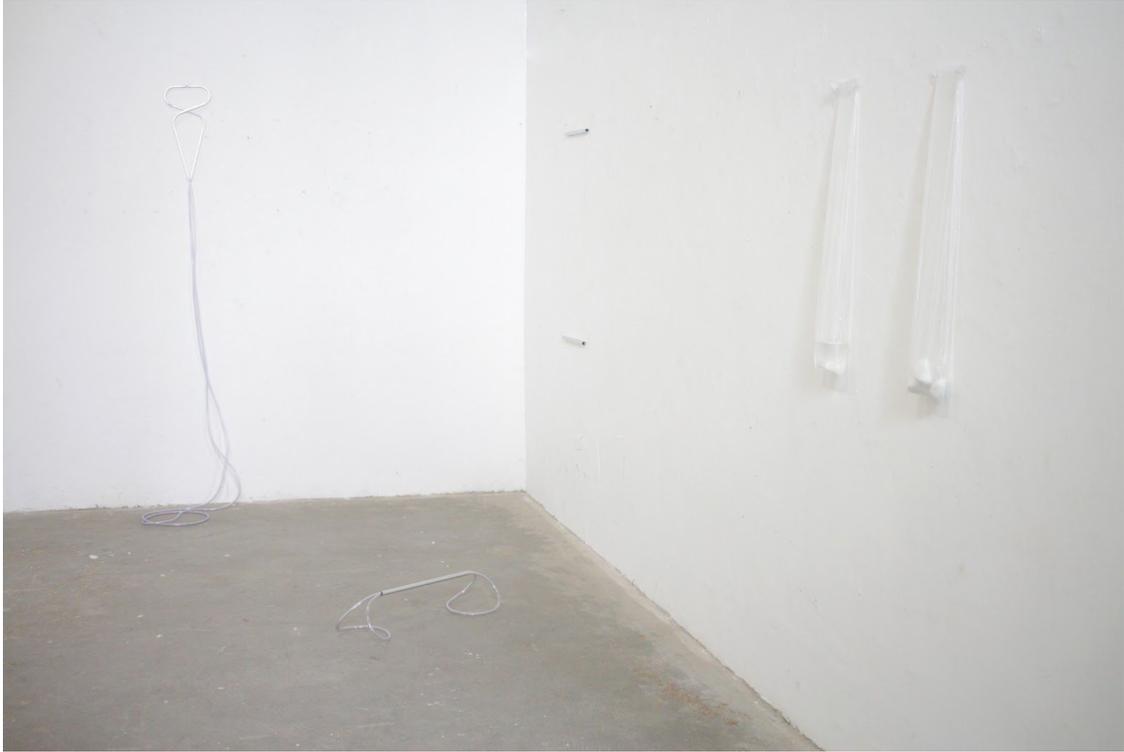
¹⁶ [trabalho desenvolvido durante a graduação e não discutido no texto].



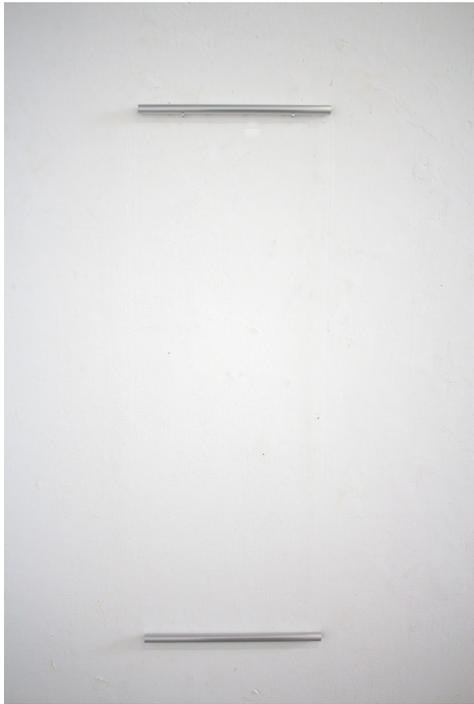
¹⁷ [trabalho desenvolvido durante a graduação e não discutido no texto].



Liége Eslabão, *Sala Branca*, 2019.
Montagem I.



Liége Eslabão, *Água Cúbica*, 2019.
Montagem II.



18



Liége Eslabão. *Margem*, 2018.
Alumínio e nylon.
70 X 30 cm

Liége Eslabão. *Estreito*, 2018.
Alumínio e mangueira plástica.
55 x 20 cm

¹⁸ Da série *Água Cúbica: objetos para uma travessia* [trabalhos desenvolvidos durante a graduação e não discutidos no texto].



Liége Eslabão. *Sede*, 2018.
Alumínio e mangueira plástica. 2m.
// *Sede*, 2018. Performance.¹⁹

¹⁹ Da série *Água Cúbica: objetos para uma travessia* [trabalho desenvolvido durante a graduação e não discutido no texto].



Liége Eslabão, *sem título*, 2019.
Vídeo-performance - 12 min.



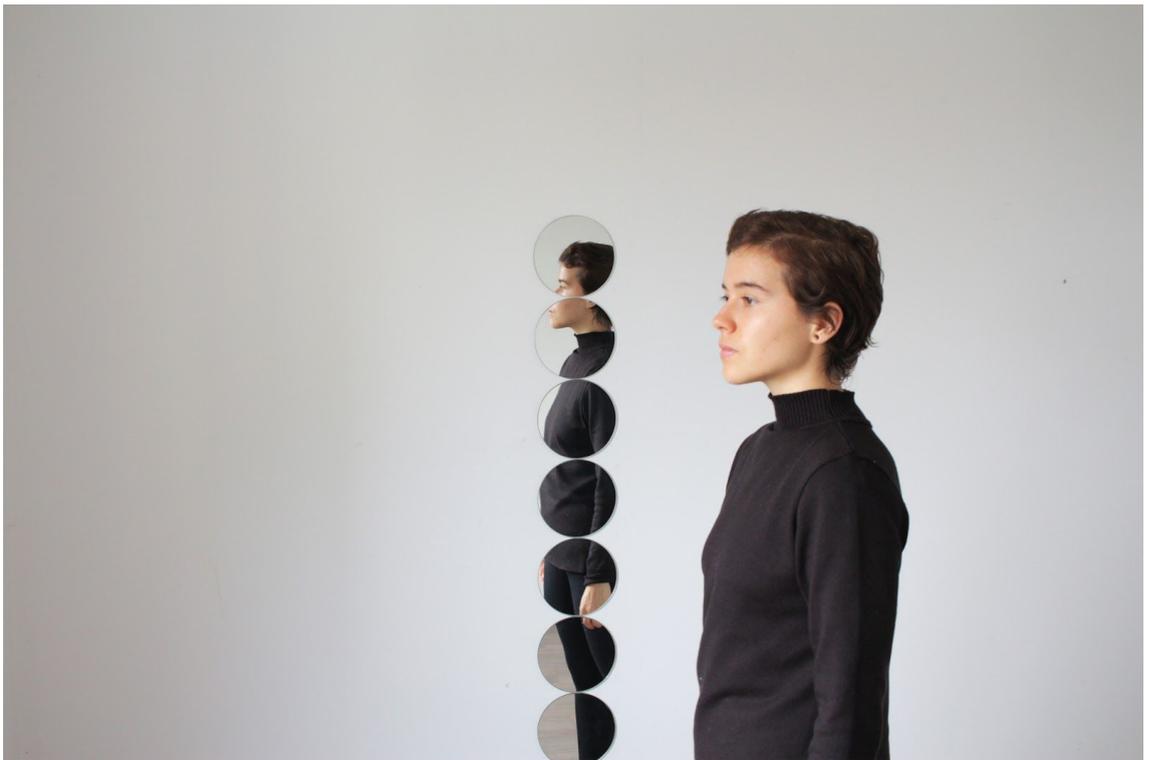
Liége Eslabão, *Gaiola*, 2019. Fuê e Ovo.



Liége Eslabão, *Trêmula*, 2019. Tela plástica e metal;



Liége Eslabão, *Trêmula*, 2019. Vídeo-performance. Duração: 7 min.

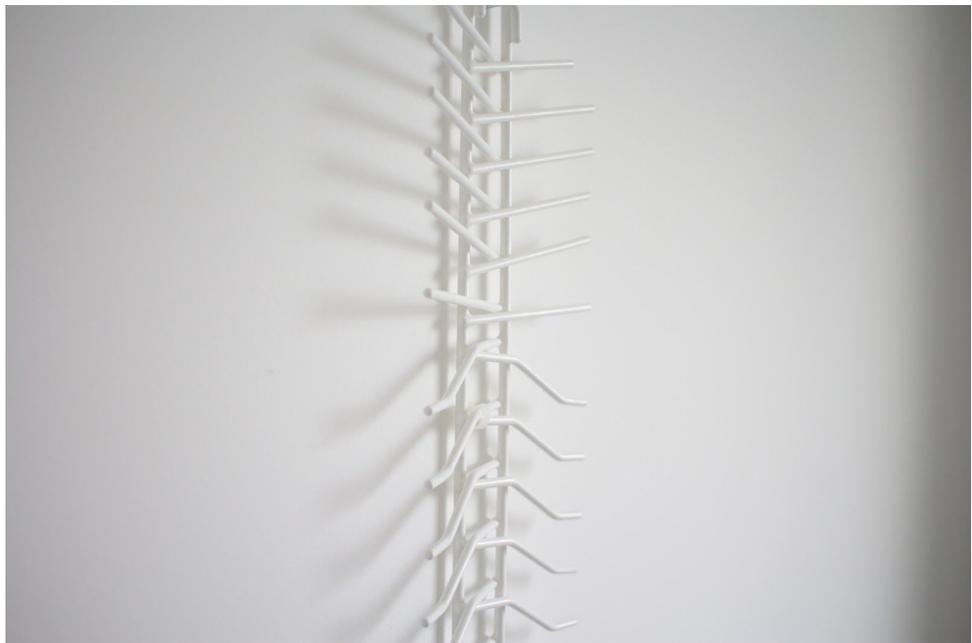


Liège Eslabão. *Conta-gotas*, 2018.
Espelho - 16 cm de diâmetro, 1,7m.





Liége Eslabão, *Perda*, 2019.
Pedra, tela plástica, metal e placa de polietileno.



Liége Eslabão. *Espinha*, 2019.
Metal. 40 x 15 cm



Liége Eslabão. *Sem Título*, 2019.
Metal e vidro, 20 x 35 cm



Liége Eslabão, *Sem Título*, 2019. Vídeo - 10 min.



Liége Eslabão, *O Pulso*, 2017.
Areia, tecido, látex e bronze.
15 x 15 x 60 cm.



Liége Eslabão, *Firmamento*, 2016.
Metal. 10 x 20 x 15 cm