

DE FORA PARA DENTRO:  
ATIVAÇÕES DE UM CORPO  
ESPECÍFICO

Daniela Roseli de Amorim



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

**DE FORA PARA DENTRO:  
ATIVAÇÕES DE UM CORPO ESPECÍFICO**

Daniela Roseli de Amorim

PORTO ALEGRE • 2021

**DE FORA PARA DENTRO:  
ATIVAÇÕES DE UM CORPO ESPECÍFICO**

**Daniela Roseli de Amorim**

Texto apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, na linha de pesquisa de Poética de Processos Híbridos, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Teresinha Barachini

PORTO ALEGRE • 2021

CIP - Catalogação na Publicação

Amorim, Daniela Roseli de  
De fora para dentro: ativações de um corpo  
específico / Daniela Roseli de Amorim. -- 2021.  
106 f.  
Orientadora: Teresinha Barachini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal  
do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Corpo. 2. Videoperformance. 3. Fotografia digital.  
4. Espaço urbano. 5. Pandemia. I. Barachini, Teresinha,  
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da  
UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Daniela Roseli de Amorim

**DE FORA PARA DENTRO:  
ATIVAÇÕES DE UM CORPO ESPECÍFICO**

Texto apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, na linha de pesquisa de Poética de Processos Híbridos, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Data de aprovação: 14 de setembro de 2021.

Banca examinadora:

---

Prof.ª Dr.ª Teresinha Barachini - PPGAV-UFRGS (Orientadora)

---

Prof.ª Dr.ª Rebeca Lenize Stumm – PPGART-UFSM

---

Prof.ª Dr.ª Elaine Athayde Alves Tedesco - PPGAV-UFRGS

---

Prof.ª Dr.ª Joana Bosak de Figueiredo - PPGAV-UFRGS

PORTO ALEGRE • 2021

A todos os corpos  
específicos que  
porventura possam vir  
a confluír com o meu

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que cruzaram o meu caminho e contribuíram de alguma forma positiva, para a pesquisa e para além dela, durante os dois anos de mestrado.

Agradeço à professora orientadora Tetê Barachini, por todo cuidado com o qual me guiou no percurso desta pesquisa, pelas trocas e sugestões valiosas, sobretudo por acreditar em mim quando eu mesma deixei de acreditar.

Às professoras Elaine Tedesco e Joana Bosak de Figueiredo, pelas importantes contribuições feitas na banca de qualificação e pela disponibilidade em participar da banca final. Agradeço à professora Rebeca Stumm pela disponibilidade em participar da defesa final, bem como à professora Daniela Kern por se disponibilizar a compor a banca como suplente.

A todos professores, professoras e colegas do PPGAV pelas importantes trocas e por fazerem todo esforço possível para que o ensino pudesse ser mantido remotamente

durante a pandemia, com muita qualidade, apesar das dificuldades. A todos e todas colegas do grupo de pesquisa OM-LAB, com os quais partilho muitas experiências desde 2018.

A todos os melhores e piores amigos do mundo, por estarem sempre presentes, ainda que fisicamente distantes. À Lu Rabello, por disponibilizar seu tempo e conhecimento para diagramar meu texto com amor e comprometimento, e à Fabíola Piovesan por revisá-lo com tanto carinho e competência. A Marco Leotti, pelas piadas ruins e ajuda no tratamento dos áudios. À Milene Tafra, por sempre estimular o meu fazer artístico e estar presente nos momentos mais importantes.

Agradeço à minha família, Roseli, Zé, Ane, Manu, Daniel, Cacá, Clarissa e Lulu, por sempre me apoiarem, vibrarem com minhas conquistas e me aceitarem como sou. A todos que já se foram, mas que me fizeram ser quem eu sou. À Joana Pacheco, por estar sempre ao meu lado, por ser a força que eu preciso quando meu corpo falha, e por me acompanhar nas aventuras artísticas.

Agradeço a tudo e a todas que colaboraram para o meu ingresso na universidade pública, e à UFRGS pelo acesso ao ensino gratuito e de qualidade.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que se dispuseram a me ajudar, todas as vezes que meu corpo ruiu. Vocês foram imprescindíveis para que eu conseguisse levantar novamente.

## RESUMO

A presente pesquisa parte, em um primeiro momento, da minha relação com o espaço urbano, mais especificamente com a região que compreende o 4º Distrito de Porto Alegre. Ela se transforma durante a pandemia, quando passei a olhar mais para o “lado de dentro”. A minha poética enfatiza a importância de falar que corpo é este, o meu ponto zero: este é o [meu] corpo específico, de mulher, lésbica, artista, branca, fibromiálgica; um corpo que constrói seu mundo a partir da sua vivência. Realizando uma série de trabalhos em videoperformance, fotografia e imagem digital, que utilizam o corpo e suas assimilações, investiguei o meu corpo como corpo específico e sua relação com o mundo, bem como suas possibilidades poéticas de interação a partir da experiência urbana e para além dela.

Palavras-chaves: Corpo específico. Videoperformance. Fotografia digital. Espaço urbano.



## ABSTRACT

This research starts from my relationship with the urban space, more specifically with the region that comprises the 4th District of Porto Alegre. It changes during the pandemic, when I started to look more to the “inside”. My poetics emphasizes the importance of saying which body is this, my zero point: this is [my] specific body, a woman, lesbian, artist, white, fibromyalgic body’s; a body that builds its world from its experience. Performing a series of works in videoperformance, photography and digital image, which use the body and its assimilations, I investigated my body as a specific one and its relationship with the world, as well as its poetic possibilities of interaction through the urban experience and beyond it.

Keywords: Specific body. Video performance. Digital photography. Urban space.

## LISTA DE FIGURAS

- 12 **Figura 1.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance *Eu construí um muro*. 2020.
- 15 **Figura 2.** Dani Amorim. *Sem título*. Registro de ação. 2020.
- 16 **Figura 3.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance *Eu construí um muro*. 2020.
- 23 **Figura 4.** Dani Amorim. *Registro de pichação na esquina da Rua Moura Azevedo com a Av. Farrapos*. Fotografia digital. 2018.
- 24 **Figura 5.** Dani Amorim. *Registro de pichação na Av. Farrapos*. Fotografia digital. 2018
- 26 **Figuras 6 e 7.** Dani Amorim. *Registros de pichações nas Ruas 7 de abril e Ernesto da Fontoura*. Fotografia digital. 2018.
- 28 **Figura 8.** Dani Amorim. *Registro de grafitti/pichação na Rua São Carlos*. Fotografia digital. 2018.
- 30 **Figuras 9, 10, 11 e 12.** Dani Amorim. *Rolê no 4D*. Frames do vídeo. 2021.
- 31 **Figura 13.** Dani Amorim. *Pichações na FIC*. Imagem digital. 2020.
- 34 **Figuras 14 e 15.** Dani Amorim. *Endo*. Frames do vídeo. 2018.
- 36 **Figura 16.** Dani Amorim. *Exo*. Fotoperformance. 2019.
- 38 **Figura 17.** Dani Amorim. *Margem*. Registro de performance. 2018.
- 39 **Figura 18.** Dani Amorim. *Margem*. Registro de performance. 2019.
- 42 **Figura 19.** Dani Amorim. *ENTRADA PROIBIDA*. Fotografia. 2019.
- 43 **Figura 20.** Dani Amorim. *RUA SEM SAÍDA*. Imagem digital. 2021.
- 45 **Figura 21.** Dani Amorim. *Capas I*. Instalação. 2020
- 46 **Figura 22.** Dani Amorim. *Através*. Frame do vídeo. 2017.
- 47 **Figuras 23, 24, 25 e 26.** Dani Amorim. *Através*. Frames do vídeo. 2017.
- 49 **Figura 27.** Dani Amorim. *Desinência corpo-ritual I*. Fotoperformance. 2020.
- 50 **Figura 28.** Dani Amorim. *Desinência corpo-ritual II*. Fotoperformance . 2020.
- 51 **Figura 29.** Ana Mendieta. *Sem título*. Fotografia. s/d.
- 51 **Figura 30.** Ana Mendieta. *Untitled (Burial Pyramid)*. Frame do vídeo. 1974.

- 52 **Figura 31.** Ana Mendieta. *Vênus Negra*. Fotografia. 1981.
- 55 **Figura 32.** Dani Amorim. *Formas de vestir um segredo*. Fotoperformance. 2015.
- 56 **Figura 33.** Lygia Clark. *O eu e o tu*. Da série *Roupa-corpo-roupa*. 1967.
- 57 **Figura 34.** Nazareth Pacheco. *Sem título*. Vestido, acrílico, cristal e lâminas de gillette. 2010.
- 59 **Figura 35.** André Petry. *Cores AD*. Papel fotográfico processado em minilab, impressão em pigmento mineral sobre papel de algodão. 2015.
- 60 **Figura 36.** Dani Amorim. *Aqui está o corpo*. Fotografia. 2020.
- 62 **Figura 37.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance *Eu construí um muro*. 2020.
- 66 **Figura 38.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance *Eu construí um muro*. 2020.
- 67 **Figura 39.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance *Eu construí um muro*. 2020.
- 68 **Figura 40.** Dani Amorim. *Eu construí um muro*. Fotoperformance. 2020.
- 70 **Figura 41.** Peter Campus. *Three Transitions*. Frames do vídeo. 1973.
- 73 **Figura 42.** Brígida Baltar. *Abrigo*. Foto-ação. 1996.
- 74 **Figura 43.** Brígida Baltar. *Torre*. Foto-ação. 1996.
- 75 **Figura 44.** Dani Amorim. *Inércia*. Fotografia digital. 2020.
- 78 **Figura 45.** Dani Amorim. *Entremuros*. Frame do vídeo. 2020
- 79 **Figuras 46 e 47.** Dani Amorim. *Entremuros*. Frames do vídeo. 2020
- 80 **Figuras 48 e 49.** Dani Amorim. *Inter-agir*. Frames da videoperformance. 2021.
- 81 **Figura 50.** Dani Amorim. *Inter-agir*. Frame do vídeo. 2021.
- 83 **Figuras 51 e 52.** Dani Amorim. *Cobrir*. Frames do vídeo. 2021.
- 84 **Figura 53.** Dani Amorim. *Cobrir*. Frame da videoperformance. 2021.
- 87 **Figuras 54 e 55.** Dani Amorim. *Se quebrar estilhaça*. Detalhes do vídeo. 2021.
- 88 **Figura 56.** Dani Amorim. *Se quebrar estilhaça*. Frame do vídeo. 2021.
- 90 **Figura 57.** Dani Amorim. *Portal*. Frame do vídeo. 2021.
- 92 **Figura 58.** Dani Amorim. *Portal*. Frame do vídeo. 2021.
- 93 **Figura 59.** Dani Amorim. *Portal*. Frame do vídeo. 2021.

## SUMÁRIO

13	INTRODUÇÃO
17	<b>1. INQUIETAÇÕES DE UM CORPO ESPECÍFICO</b>
22	1.1 Dos gritos que ecoam no corpo da cidade
32	1.2 Laboratório de Experimentos Anti-Invisibilidade
40	1.3 Conexão 4º Distrito – FIC
44	<b>2. A CAPA DE CHUVA COMO ATIVADORA DO CORPO</b>
52	2.1 Primeiro veio a roupa: nudez e vestido de artista
58	2.2 Sobre as cores dos corpos
63	<b>3. MEU CORPO CONFINADO ENTRE MUROS</b>
69	3.1 O vídeo, a fotografia e a performatividade
74	3.2 Interação prevê reciprocidade
85	3.3 Se quebrar, estilhaça
94	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>
96	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
100	ANEXOS



**Figura 1.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance *Eu construí um muro*. Fotografia Digital. 2020.

## INTRODUÇÃO

Quando iniciei a minha pesquisa do mestrado em Poéticas Visuais, em agosto de 2019, não imaginava que o mundo passaria por uma pandemia, pelo menos não tão cedo. Para minha pesquisa, que até então partia da experiência urbana de caminhar pela cidade, estavam planejados diversos trabalhos que não puderam ser executados. Foi quando estávamos vivendo o primeiro mês de distanciamento social instituído no Brasil, em decorrência da pandemia de COVID-19, que percebi que a chave da minha pesquisa precisaria virar, pois iríamos demorar para passar por essa situação global. Eu infelizmente estava certa.

Enquanto o medo rondava por ver a Itália atingir a marca de 800 mortes por dia por conta da COVID-19 e a política nacional brincava de marionetes com o povo brasileiro, carros de polícia passavam nas ruas pedindo que as pessoas não saíssem de casa. De repente, me vi apavorada, encerrada em um apartamento, com medo da morte, com raiva do manejo da pandemia pelos governantes e percebendo o aumento de notícias diárias de feminicídio. Passei a pensar, então, no outro lado

do muro, este que visa proteger, mas que nem sempre o faz: foi, então, que meu trabalho vislumbrou novas perspectivas.

A presente pesquisa, intitulada *De Fora para Dentro: ativações de um corpo específico*, parte primeiramente da minha relação com o espaço urbano, mais especificamente com a região que compreende o 4º Distrito de Porto Alegre. Tal relação se transformou durante a pandemia, quando passei a olhar mais para o “lado de dentro”, tanto no que se refere ao espaço físico quanto ao meu emocional.

Esta dissertação está organizada em três capítulos, de acordo com a minha produção entre 2018 e 2021. Como fio condutor dos três capítulos que seguem, estabeleço a ideia de “corpo específico”, ou seja, uma forma de trabalhar a arte a partir das vivências inerentes ao próprio artista e seu corpo. Diferentemente das obras relacionadas ao conceito *Site Specific*, que tem o espaço físico como potência criadora, o corpo específico prioriza o corpo a partir do entrecruzamento de manifestações

externas e internas que acabam por repercutir no mesmo, tornando cada um específico.

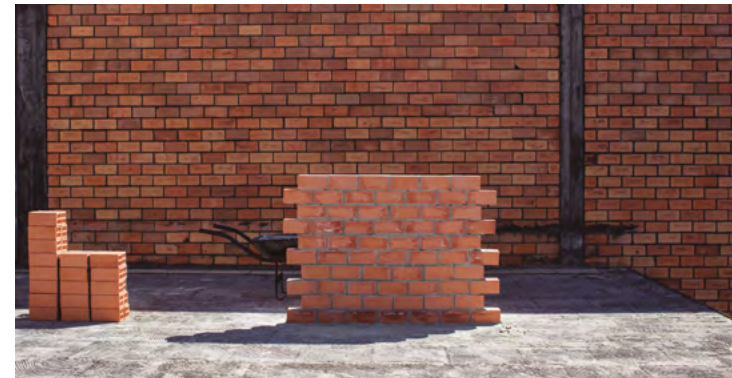
No primeiro capítulo, *Inquietações de um corpo específico*, apresento o que seria a “fagulha” inicial desta pesquisa, a partir da experiência de caminhar pela cidade. Foucault (2013) e Jacques (2008), me fazem perceber a importância de falar que corpo é este, que age e reage: este é o [meu] corpo específico, de mulher, lésbica, artista, branca, fibromiálgica; um corpo que constrói seu mundo a partir da sua vivência. Para trazer à tona algumas reflexões, fiz uma série de performances (em vídeos, fotografias e ao vivo), das quais destaco a videoperformance *Endo* (2018) e a performance *Margem* (2018 e 2019).

No segundo capítulo, *A capa de chuva como ativadora do corpo*, apresento este objeto que se faz presente e importante na minha pesquisa, a fim de trabalhar o corpo a partir da sugestão dele e, até mesmo, de sua ausência. A partir da ideia de vestido de artista, de Figueiredo (2015) e de objeto-roupa de Barachini (2017), trago trabalhos de Lygia Clark e Nazareth Pacheco para

dialogar com os meus próprios trabalhos. Integra este capítulo, a fotoperformance intitulada *Desinência corporitual* (2020), que mostra uma ação na praia de Atlântida Sul, na qual eu cavo uma silhueta para a minha capa e registro a ação do vento sobre ela, tendo como referencial a série *Silhuetas*, de Ana Mendieta.

O terceiro capítulo, *Meu corpo confinado entre muros*, traz consigo o contexto da pandemia de COVID-19 e a necessidade de confinamento. Passei a pensar sobre os dois lados dos muros e, por meio de uma narrativa pessoal, falo sobre estes que não só representam o dentro e o fora como preveem proteção, apesar de eventualmente entregar opressão. Neste capítulo, destaco a fotoperformance *Eu construí um muro* (2020), a videoperformance *Entremuros* (2020), bem como *Se quebrar, estilhaça* (2021). Partindo da materialidade da estrutura do muro, passei a pensar na própria resistência da minha estrutura, do meu corpo específico, fibromiálgico, depois de sofrer os impactos de mais de um ano e meio de pandemia.

Explorando uma série de processos em vídeo, fotografia e imagem digital, que utilizam o meu corpo, sua sugestão ou suas assimilações, investigo o [meu] corpo específico e sua relação com o mundo, suas possibilidades poéticas de interação a partir da experiência urbana e para além dela.



**Figura 2.** Dani Amorim. *Sem título*. Registro de ação. Fotografia Digital. 2020.





**Figura 3.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance *Eu construí um muro*. Fotografia Digital. 2020.

## 1. INQUIETAÇÕES DE UM CORPO ESPECÍFICO

**Corpo** (ô). [Do lat. *corpus, oris*, neutro, > *corpos* > *corpo*.] **S. m. 1.** A parte central ou principal de um edifício [...]. **2. Anat.** A substância física, ou a estrutura, de cada homem ou animal. **3. Restr.** A parte do organismo humano ou animal constituída pelo tórax e pelo abdome; o tronco [...]. **6.** A parte material, animal ou a carne, do ser humano, por oposição à alma, ao espírito [...]. **8.** A pessoa, o indivíduo [...]. **14.** Porção limitada de matéria. **16.** Espessura, densidade, consistência [...]. **21.** Estrutura, textura, contextura. **28. Filos.** Parte dos seres vivos que é o suporte material da alma (2) ou do espírito (11). (FERREIRA, 2009, p. 556).

Quando apresentei, ao grupo de pesquisa Objeto e Multimídia (OM-LAB)<sup>1</sup>, o resultado da residência artística que fiz na região do 4º Distrito de Porto Alegre<sup>2</sup> em 2018, mi-

---

1 Grupo de Pesquisa Objeto e Multimídia (OM-LAB) do CNPq, coordenado pela Prof.ª Dr.ª Teresinha Barachini. As atividades do grupo podem ser vistas em: <<https://www.om-lab.com.br>>. Acesso em: 24 jun. 2021.

2 Intitulada Laboratório de Experimentos Anti-Invisibilidade, teve duração de 15 dias entre agosto e setembro de 2018, no 4º Distrito de Porto Alegre, no RS. Esta residência fez parte do Projeto VIA junto ao Complexo Cultural Vila Flores. Os resultados podem ser vistos em: <[http://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Daniela\\_Roseli\\_Amorim\\_ANPAP\\_2020\\_ArtigoFinal-283.pdf](http://anpap.org.br/anais/2020/pdf/Daniela_Roseli_Amorim_ANPAP_2020_ArtigoFinal-283.pdf)>. Acesso em: 24 jun. 2021.

nha orientadora Tetê Barachini, num ato de extremo cuidado, fez um questionamento importantíssimo, que dizia, mais ou menos: “Você está preparada para usar o seu corpo e trabalhar a partir de questões tão íntimas?”

Prontamente respondi que sim, mas internamente fiquei por muito tempo ruminando tal questionamento, o qual, eventualmente (confesso), ainda se põe diante de mim. Acontece que falar sobre o corpo é, ao mesmo tempo, fácil e difícil. Digo “fácil”, pois todos temos um corpo e a partir dele vivenciamos e experimentamos o mundo; digo “difícil” pelo mesmo motivo: há uma multiplicidade de corpos e cada um é único. Sendo assim, me proponho aqui a falar a partir do meu próprio corpo, sua relação com o mundo e os possíveis elos que se ligam a outros corpos, animados ou não.

O corpo, como diz Foucault (2013, p.14), “é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam”, é em relação a ele que as coisas, as pessoas e os espaços se situam, e que é possível traçar proximidades. O que meu corpo constrói e assimila, depende dos próprios caminhos que ele mesmo percorre, da história que ele

escreve e que nele se inscreve. Assim, para entender as construções e leituras que este corpo faz sobre a cidade, é importante entender: qual microcosmo é esse; que corpo é esse sobre o qual estou falando?

Este é o corpo de uma mulher branca, lésbica, artista residente (na maior parte da vida) do 4º Distrito de Porto Alegre, que tem fibromialgia (uma síndrome que causa dor em diversos pontos do corpo, que pode ser intensificada por fatores externos, ambientais e/ou emocionais). Trata-se de um corpo que, por muito tempo, se sentiu reprovado ao demonstrar afeto, um corpo que assimila e somatiza tudo, transformando em dor. Ele é um corpo específico, é o meu corpo. Para Foucault (2013, p. 14) o próprio corpo é capaz de retornar “contra si seu poder utópico”, sendo, deste modo, o “produto de seus próprios fantasmas.” Este corpo, que antes se propunha a andar pela cidade, no período pré-pandemia, agora percebe ela a partir da sua vivência com todos os seus traumas e as suas experiências.

Jacques (2008, p. 1) aponta que a cidade, quando praticada, torna-se outro corpo e, a começar da relação esta-

belecida entre este “corpo do cidadão e esse ‘outro corpo urbano’ pode surgir uma outra forma de apreensão urbana e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea”, e ainda afirma que:

A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí *corpografia*), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente. (JACQUES, 2008, p. 1).

Desta maneira, o corpo que se dá ao exercício de praticar a cidade calca a memória urbana em si ao mesmo tempo que se deixa configurar pela experiência urbana, podendo, inclusive, carregar diversas corpografias. Além de entender que corpo é esse, percebo a importância de entender que espaço é esse no qual o corpo se insere no primeiro momento e quais experiências levam-me a cor-

pografias a partir do 4º Distrito. Essa denominação (4º Distrito) para a referida região de Porto Alegre é antiga, desde quando a cidade era dividida em distritos. Para esclarecer essa divisão, Costa aponta que:

Porto Alegre, até a metade do século XX, era dividida em distritos, cada um com características próprias e sendo que o 4º possuía grande vocação industrial devido às proximidades com o lago Guaíba e o rio Gravataí. No entanto, a ocupação desta zona começou a crescer a partir de 1880 e deu um salto na primeira metade do século XX. (COSTA, 2015, p. 64).

Segundo Costa (2015), muitas indústrias se instalaram na região devido a sua posição na cidade, próxima às margens do lago e com acesso facilitado pelas estações de trem, que antigamente ligavam a cidade, inclusive, com o Uruguai e a Argentina (hoje, liga somente à região metropolitana). Ainda, a vocação industrial do 4º Distrito de Porto Alegre se consolidou durante a Segunda Guerra Mundial, período em que a cidade ocupou o 3º lugar em indústrias no país; porém este quadro sofreu considerável declínio a partir da década de 1970.

A saída de muitas indústrias da região acarretou diversos galpões e fábricas abandonados e uma certa degradação vista por muitas pessoas como característica permanente do local. No entanto, essas mudanças no cenário da região ocorreram gradativamente ao longo dos anos. Hoje, há uma tentativa de revitalização da região por alguns grupos, principalmente ligados à indústria criativa.

Quando eu tinha dois anos, minha família se mudou para uma casa no bairro São Geraldo, na qual vivi durante 30 anos e onde minha mãe vive até hoje. Esse bairro faz parte do 4º Distrito de Porto Alegre, que atualmente compreende os bairros Vila Farrapos, Humaitá, Marcílio Dias, Floresta, São Geraldo e Navegantes. Lembro da minha infância como se fosse ontem, entre os anos 80 e 90, trocando gíbi na Praça Pinheiro Machado, passeando na *Avenida*<sup>3</sup> com minha avó e andando de patins nas calçadas, entre os bairros São Geraldo e Navegantes. Havia muito movimento na rua, cuidado com as praças, comércios funcionando plenamente. A casa da minha mãe, na

3 “Avenida” era como minha avó materna chamava, carinhosamente, a Avenida Presidente Franklin Roosevelt, onde passeava diariamente.

época, tinha apenas uma cerca baixa<sup>4</sup> e era protegida pelas travestis que faziam programa à noite, na esquina. A convivência era pacífica, não interferíamos no trabalho delas e elas mantinham a região segura.

Quando saíamos de carro à noite eu ficava de olhos bem abertos para não perder nenhum detalhe de cada um dos pontos de prostituição por onde passava. A Avenida Farrapos concentrava mais pontos de prostituição de mulheres cisgênero, enquanto as mulheres trans e travestis ficavam mais para as ruas de dentro. Lembro de uma travesti que, durante muitos anos da década de 90, fez ponto na Avenida Brasil. Ela era alta, magra e usava sempre salto alto. Eu ficava fascinada com sua beleza e elegância.

Algumas travestis usavam capas ou casacos para se cobrir e mostrar apenas o que quisessem, se assim quisessem e para quem quisessem. Talvez essa seja a fagulha inicial de meu interesse pelo objeto capa de chuva, o qual

4 A cerca baixa, na frente e no entorno da casa, tinha em torno de 90 cm de altura e foi mantida até 1999, quando a região passou a ficar mais perigosa e foi necessário reforçar a segurança da casa com cerca alta.

coleciono há muitos anos e com o qual tenho desenvolvido uma série de trabalhos artísticos desde 2017. A capa, ao esconder o corpo, “traveste” o que está protegendo, evitando que seja identificado por qualquer um rapidamente, ao mesmo tempo que cria uma atmosfera de mistério e traduz a autonomia para revelar ou não tal corpo.

Ao longo dos anos 90, a região foi ficando cada vez mais abandonada, várias fábricas e comércios saíram dos bairros do 4º Distrito, a praça na qual eu trocava meus gibis foi se tornando perigosa e as profissionais do sexo do bairro São Geraldo se deslocaram um pouco mais em direção ao centro (bairro Floresta). Nos anos 2000, um movimento de revitalização do 4º Distrito acabou acontecendo, por meio de ações independentes e iniciativa privada, principalmente no bairro Floresta, que passou a abrigar iniciativas da indústria criativa e onde se instaurou, em 2012, a Associação Cultural Vila Flores (ACVF) em um antigo conjunto habitacional de aluguel para operários.

Localizado em uma esquina entre as ruas Hofmann e São Carlos, consiste em dois casarios re-

sidenciais e um galpão que se conectam por um pátio interno. Os apartamentos possuíam frente para a rua e para o átrio e o projeto original foi um dos pioneiros na concepção de habitações mais verticalizadas. Essa disposição para a via contribuiu bastante para a readaptação do projeto original, transformando os térreos em fachadas ativas e criando maior sensação de segurança pois muitos desses são utilizados por tipologias comerciais, como escritórios e ateliês. (DILLENBURG, DILLENBURG, 2016, p. 6).

Diversas iniciativas, algumas comunitárias, outras com parcerias privadas, passaram, então, a tentar estancar a degradação da região e revitalizá-la, nos anos 2000. Com a construção da Arena do Grêmio na Vila Farrapos (a qual eu já considerava lamentável por ser construída no terreno onde ficava a escola em que estudei, demolida para este fim), houve especulação imobiliária, somando-se a este fato um incêndio que atingiu 50 casas da região<sup>5</sup>.

---

5 Disponível em: <<http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2013/01/incendio-atinge-casas-em-vila-proxima-arena-do-gremio.html>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

Com a construção da Arena no 4º Distrito, a zona começou a ficar novamente mais movimentada. Agora, hotéis, cervejarias, ateliês de artistas e *pubs* de motociclistas fazem parte do cenário, que é palco da residência artística Laboratório de Experimentos Anti-Invisibilidade, cujos resultados apresentei ao grupo de pesquisa OM-LAB.

### 1.1 Dos gritos que ecoam no corpo da cidade

**gritar.** [Da mesma or. Incerta que o esp. Gritar; poss. Do lat. vulg. \**critare* < lat. *quiritare*, ‘gritar por socorro’.] **V. int.** **1.** Dar ou soltar grito(s) [...] **2.** Falar muito alto [...] **3.** Pedir socorro, bradando [...] **4.** Protestar, reclamar [...] **6.** Queixar-se; protestar; reclamar. (FERREIRA, 2009, p. 1006).

Em junho de 2018, havia recém me mudado para o bairro Praia de Belas, no qual morei por um ano até ir para o bairro Navegantes, no 4º Distrito. No mesmo mês, participei da primeira reunião do grupo de pesquisa OM-LAB como bolsista de iniciação científica voluntária. A reunião

aconteceu em uma sala ocupada pelo grupo na Associação Cultural Vila Flores e lá fui informada de que cada integrante faria uma residência artística na região do 4º Distrito de Porto Alegre, onde se situa o Vila Flores.

No primeiro dia da minha residência, levei livros, caderno e caneta para anotações, e bergamotas, café e chimarrão para vivenciar o espaço da sala e, assim, procedi por uns três dias. Não consegui ler nada naquele espaço, pois havia muito barulho: característica deste espaço múltiplo e de trocas diversas a que se propõe o Vila Flores. As vozes e os cumprimentos das pessoas, o barulho da rega da grama, o som das oficinas que aconteciam no galpão e das pessoas que trabalham no local, todos esses sons me chamavam a atenção e me puxavam para fora da sala. Desse modo, senti vontade de ir para a rua, um lugar no qual o barulho é tanto e tão misto que, para mim, se traduz em silêncio.

Tendo como ponto de partida o meu corpo, do qual se fazem possíveis caminhos diversos e o qual está inserido nesse espaço às vezes hostil, às vezes acolhedor que é o 4º Distrito, fui para a rua, sem pretensões de conseguir fazer



alguma ação artística. Caminhei para sentir e me permitir experimentar a rua, realizar e escrever novas corpografias.

Comecei olhando para o chão, para os pés e tudo o que está próximo a eles: pneus, lixeira, mangueira, pés de bancos. São os pés, na maioria das vezes, que nos levam a traçar os caminhos e fazer percursos. Esses pés, que por vezes estão só de passagem, circunscrevem linhas imaginárias que continuam até eu perdê-las de “vista”, num sem-fim de possibilidades de entrecruzamentos.

Após me permitir experimentar e perceber as coisas mais próximas do chão e visualizar um espaço repleto de linhas imaginárias e reais, elevei meu olhar e passei a perceber as fachadas e os muros, essas estruturas reais e materiais que constituem o espaço urbano e se impõem até mesmo diante dos olhares mais dispersos. Percebi grande quantidade de pichações relacionadas a minorias (trans e gays), femininas (assinaturas com nomes femininos) e feministas, e passei a registrá-las com o celular. Observaram-se muitos símbolos femininos (Espelho de Vênus), símbolos anarquistas, assinaturas de mulheres (Paloma, Lara), frases como “VAMO GURIAS”,

“Respeita as Minas”, “NI UNA A MENOS”, “Terrorista é a situação de estar calada” e uma em especial que chamou muito minha atenção por sua inusitada poesia, a qual dizia “NÃO À REFORMA DA PREVIDÊNCIA / PELA VIDA DAS MULHERES”, na fachada de uma estética chamada *O Templo de Vênus*, ao lado do *Edifício Três Irmãs* e do *Centro de Beleza Marlene* – uma via pública tão hostil, brutal, e feminina.



**Figura 4.** Dani Amorim. Registro de pichação na esquina da Rua Moura Azevedo com a Av. Farrapos. Fotografia Digital. 2018.





**Figura 5.** Dani Amorim. Registro de pichação na Av. Farrapos. Fotografia Digital. 2018.

Perceber tais pichações nos muros dessa região abriu caminho para reflexão acerca dos usos do espaço urbano por parte das mulheres. A arquiteta e urbanista Shirley Santos (2017) aponta que as cidades são construídas sob a perspectiva do homem branco hétero de classe média/

alta, apesar de ser a mulher, na maior parte das vezes, quem faz múltiplos deslocamentos, pois a ela é comumente atribuído o trabalho do lar, mesmo estando inserida no mercado de trabalho. É interessante encontrar esses gritos por espaço e justiça nos muros de uma cidade no Brasil, um dos países com maior taxa de feminicídio no mundo, no qual “a via pública (...) é o segundo local mais violento para mulheres” (SANTOS, 2017, p. 105).

É importante apontar que todas as mulheres sofrem opressões na nossa sociedade, de modos diferentes. Para tanto, é interessante avaliar a cidade e os espaços a partir de uma perspectiva interseccional que agregue as diferenças de gênero, classe e raça, para agir, por fim, na conscientização dessa estrutura patriarcal.

Então, desconstruir a ideia de “mulher” que é socializada pelos dogmas religiosos, padrões midiáticos, heteronormativismo, homossexualismo e círculos pessoais, é fundamental para proposta de espaços públicos que venham a contribuir para o empoderamento e futura emancipação e libertação da mulher brasileira. (SANTOS, 2017, p. 106)

A reação traduzida nas pichações que encontrei parece ser uma resposta às opressões que a maioria das mulheres ainda vivencia na sociedade machista em que vivemos. Sendo uma mulher, a percepção dessas pichações me fez refletir muito sobre o direito à cidade, ao afeto, ao próprio corpo, sobre as identidades das mulheres na nossa sociedade e como somos, ainda, silenciadas de diversas maneiras, tanto no público como no privado. Ademais, quando digo mulheres, me refiro a um grupo de pessoas formado por indivíduos únicas, vários corpos específicos que se diferenciam entre si, sem um referente fálico. Swain (2017) aponta que:

A diferença sexual para nós, feministas, é o simulacro deleuziano, a diferença sem fundo, sem referente, sem fronteiras nem limites. É a diferença da diferença, pois todas somos diferentes, de outrem, de nós mesmas, em nosso presente somos apenas o simulacro de nossas representações passadas, que não servem de referentes nem para nosso próprio ser. (SWAIN, 2017, p. 17 e 18).

A sociedade, marcada pelo binarismo e tendo como referente ao homem branco, hétero, cisgênero, de classe

média, instaura desigualdades a partir de uma parte dos corpos humanos – órgãos genitais –, apontando “características internas [...] como inatas, como constitutivas da identidade primária do humano [...] enraizada, assim, na noção de *diferença* entre o feminino e o masculino” (SWAIN, 2017, p.17). Swan aponta, ainda, a reprodução como o que consolida essa divisão binária que se traduz em heterossexualidade compulsória.

Paulo Leminski (1944-1989), escritor brasileiro com vasta obra em poesia, usou o termo *graffiti* em conferência na UFPR, em meados de 1985-86, ao falar sobre as inscrições nos muros das cidades, pois o termo *pichação* ainda não havia sido cunhado. O escritor aponta a potência expressional da pichação como uma manifestação “de forças que vem do fundo das coisas, do fundo das pessoas, e de repente adquirem aquela consistência de um grito. E o *graffiti*, está para o texto assim como o grito está para a voz. Ele é um berro.” (LEMINSKI, s/d, 1’25-1’50’).

6 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cXdKmKUcXAk>>. Acesso em: 25 jun. 2021.



**Figuras 6 e 7.** Dani Amorim. Registros de pichações nas Ruas 7 de abril e Ernesto da Fontoura. Fotografia Digital. 2018.

As pichações, recorrentemente vistas como vandalismo, aqui se propõem a denunciar o terrorismo que a própria sociedade faz com os corpos femininos e/ou dissidentes, calando e criando políticas públicas que dominam seus corpos, eventualmente matando-os.

Como aponta Jacques, o exercício de andar pelos espaços não espetaculares da cidade confere corpo a ela e cria novas corpografias: “os praticantes da cidade, como os errantes, realmente lhe dão “corpo” pela simples ação de percorrê-los” (2008, p. 2). Ao me propor andar pela zona do 4º Distrito sem um objetivo estrito, ativei a cidade e criei corpografias, realizadas pelo corpo e nele próprio, como camadas de memória urbana nele tatuadas. O meu corpo, repleto de camadas preenchidas pela memória das ruas do 4º Distrito, não conseguia mais se dissociar dessas inscrições que apontavam anseio em querer ser vista e ouvida.

Após alguns dias caminhando pela região durante a minha residência artística e sendo bombardeada por pichações que me impactaram, começou a chover tanto que encerrei as caminhadas. Voltei para a sala do OM-LAB

no Vila Flores para assimilar e refletir sobre tudo o que eu havia visto e sentido. Como pode haver tantas pichações feministas que ninguém percebe? Será que ninguém ouve esses gritos?

Tendo todos esses questionamentos, comecei a tentar respondê-los para mim mesma, bem como perguntar para as pessoas à minha volta se elas percebiam as mensagens nos muros da cidade. As respostas foram, em maioria, depreciativas, ou seja, as pessoas percebem só o “vandalismo” e não internalizam a mensagem. Foi nesse momento que passei a entender que, talvez, eu tivesse percebido e assimilado essas pichações, por dois motivos: um porque me permiti o exercício de experimentar a cidade, e outro porque esses gritos também estavam dentro de mim.

Nessa época, 2018, eu estava começando a assumir minha sexualidade publicamente e, ao mesmo tempo que isso representa libertação, por outro lado nós (a população LGBTQIA+) sentimos repulsa e preconceito por parte de algumas pessoas. Fazia pouco tempo que eu havia levado uma repentina cuspidinha no rosto, de um homem que

passava com outros dois, em ocasião na qual estava sentada com uma amiga na escadaria da rua General João Manoel, cujos degraus estão pintados com as cores da bandeira LGBT (2018-2021). Naquele momento, senti muita raiva, mas fiquei totalmente paralisada de medo. Esses sentimentos permaneceram comigo por muito tempo e, hoje, vejo que foram imprescindíveis para a percepção do espaço urbano da maneira como o percebi durante a minha residência artística, na qual me permiti uma série de reflexões em relação à visibilidade de ser mulher e lésbica, que viabilizou a consequente produção de trabalhos.

Nos últimos dias da minha residência artística, iniciei o trabalho de selecionar e editar alguns materiais. Ao observar os registros que havia feito com o celular, no computador, percebi no primeiro *graffiti*/pichação que registrei, uma ausência que não havia percebido antes: a mulher lésbica.

Esse *graffiti* é uma homenagem à trans não-binária Matheusa, estudante de Artes Visuais assassinada na Zona Norte do Rio de Janeiro em abril de 2018. Na imagem, podemos ver que há uma pintura do rosto de Matheusa,



**Figura 8.** Dani Amorim. Registro de graffiti/pichação na Rua São Carlos. Fotografia Digital. 2018.

bem como o seu nome e os escritos: “Morta em RJ 2018”, “TRANSEXUAL EXISTE!”, “ÍNDIO EXISTE!”, “NEGRO EXISTE!” e “GAY EXISTE!”. Aqui, é possível perceber que, mesmo na tentativa de inclusão de diversas dissidências, as lésbicas foram deixadas de lado. Talvez, essa ausência



não teria importância, se não estivessem ali os gays, os índios e os negros, e se apenas tivesse sido dada visibilidade à merecida pauta trans. Rich (2010) aponta que

as lésbicas têm sido historicamente destituídas de sua existência política através de sua “inclusão” como versão feminina da homossexualidade masculina. Equacionar a existência lésbica com a homossexualidade masculina, por serem as duas estigmatizadas, é o mesmo que apagar a realidade feminina mais uma vez. Parte da história da existência lésbica está, obviamente, a ser encontrada em contextos onde as próprias lésbicas, na ausência de uma comunidade feminina coerente, têm compartilhado um tipo de vida social e de causa comum com homens homossexuais. [...] [Utilizar] o termo gay pode servir ao propósito de obscurecer os próprios contornos que precisamos discernir, que são de valor crucial para o feminismo e para a liberdade das mulheres como um grupo. (RICH, 2010, p.36-37).

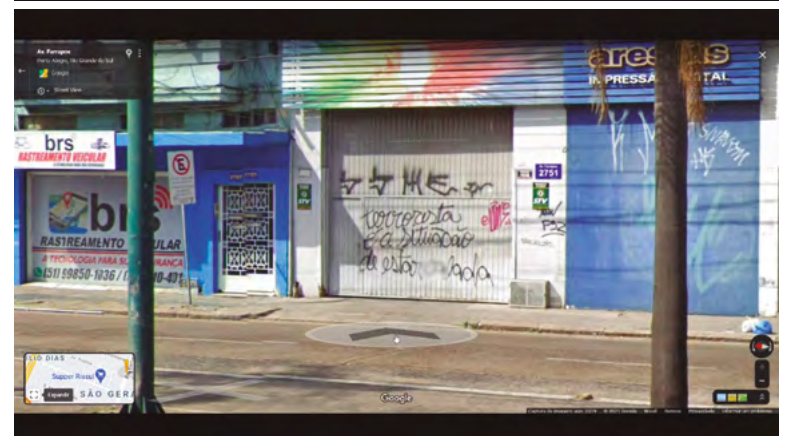
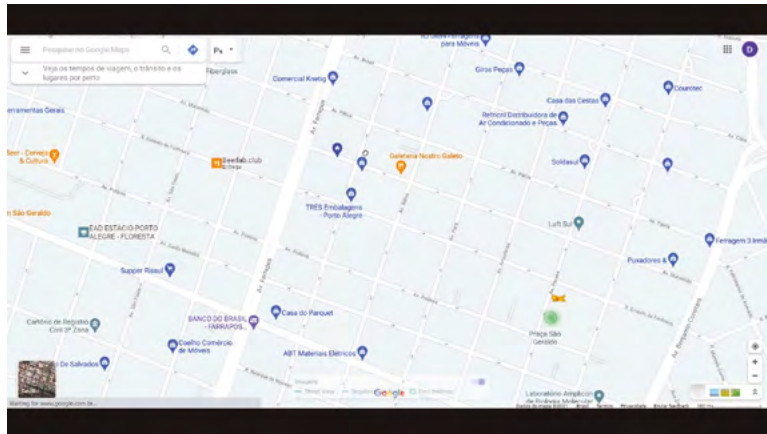
Muitas pessoas, ainda insistem em chamar mulheres lésbicas de mulheres gays, mas isso acaba por invisibilizar nossa existência ainda mais, participando do mesmo

sistema binário que diferencia o masculino do feminino, levando como referente, mais uma vez, o homem. Além disso, quando diversos grupos são nomeados e incluídos e um grupo é deixado de lado, neste caso, o grupo das lésbicas, é inegável que há um véu que encobre e silencia a sexualidade da mulher lésbica mais do que as outras mulheres. Além de silenciar a existência lésbica, isso também parece, no meu ponto de vista, diluir a força da homenagem e do manifesto à Matheusa, quando várias dissidências são citadas e é retirado o seu protagonismo.

Recentemente, eu quis revisitar os caminhos pelos quais andei durante a residência. Porém, com a impossibilidade de sair pela região atualmente (pois além de estarmos em uma pandemia, mudei de cidade), procurei refazer no *Google Street View* determinados trajetos para ver se encontrava algumas das pichações que registrei em 2018. Para minha surpresa, várias ainda constam nos registros. Sendo assim, gravei um vídeo de captura de tela chamado *Rolê no 4D* (2021)<sup>7</sup>, no qual o espectador pode visuali-

---

7 Disponível em: <<https://vimeo.com/586159632/7490fe18f9>>. Acesso em: 12 ago. 2021



Figuras 9, 10, 11 e 12. Dani Amorim. *Rolê no 4D*. Frames do vídeo. 13'21". 2021. Disponível em: <<https://vimeo.com/586159632/7490fe18f9>>. Acesso em: 12 ago. 2021.



Figura 13. Dani Amorim. *Pichações na FIC*. Pichações vetorizadas sobre fotografia. Imagem digital. 2020.



zar o trajeto a partir da casa da minha mãe até os locais nos quais há algumas dessas pichações. O áudio foi trabalhado com inserções de ruídos originais de furadeira e marteladas, remixado pelo DJ Marco Leotti.

Ainda, pensando nos entrecruzamentos entre a Zona Sul (onde residi por um ano) e a Zona Norte (onde voltei a morar em 2019), fiz uma imagem digital a partir de uma fotografia que tirei da Fundação Iberê Camargo com as pichações coletadas. Isso lembrou-me da época (infância/adolescência) em que eu ia com minha família da Zona Norte à Zona Sul para visitar uma tia que morava no bairro Assunção: sempre dizíamos que a Zona Sul é “outra cidade”, não só por ser distante, mas também por ser muito diferente, mais arborizada, com menos indústrias e prédios e porque evidencia os contrastes sociais.

Ao falar sobre uma série de pichações com as inscrições “PQNA VOLTA”, que circundava a região da rodoviária de Curitiba no início dos anos 80, Leminski fala que “quem quer que tenha feito isso, fez uma coisa genial: ele usou a cidade como página [...] ele escreveu o seu amor na pele da cidade.” (Leminski, s/d, 5’35-7’10). Em *Pichações na*

*FIC* (2020), partindo da aplicação das imagens vetorizadas das pichações que registrei ao longo da minha residência artística sobre uma fotografia tirada por mim do prédio da Fundação, eu “desloco” os gritos que ouvi e li nas superfícies do 4º Distrito para a fachada da FIC, local que representa uma porção privilegiada da população e de acesso dificultado para pedestres.

Aqui, a partir das percepções do meu corpo específico, trago os manifestos de uma região marcada por acesso público, tráfego intenso e degradação para um lugar onde tais manifestos jamais poderiam ser vistos senão de modo digital, traçando conexões utópicas.

## 1.2 Laboratório de Experimentos Anti-Invisibilidade

**controle** (ô). [Do fr. *contrôle*.] **S. m. 1.** Ato, efeito ou poder de controlar; domínio, governo. **2.** Fiscalização exercida sobre as atividades de pessoas, órgãos, departamentos, ou sobre produtos, etc., para que tais atividades, ou produtos, não se des-

viem das normas preestabelecidas. 5. Autodomínio físico e psíquico. (FERREIRA, 2009, p. 542).

Partindo de todas as percepções que se deram a mim em função da experiência nesse espaço do 4º Distrito da cidade e dessas camadas que ficaram inscritas no meu corpo, bem como pensando nesse período de chuvas que me limitava sair para a rua, voltei meu olhar para um objeto que colecionava há muitos anos, sem saber o motivo exato: a capa de chuva.

Entrecruzando as reflexões provenientes da experiência de errar pelo 4º Distrito com as possibilidades do objeto capa de chuva, fiz uma série de ações a céu aberto, que deu origem ao conjunto de trabalhos chamado *Laboratório de Experimentos Anti-Invisibilidade* (2018-2019). Dentre as ações, realizei uma videoperformance intitulada *Endo*<sup>8</sup> (2018), a fotoperformance *Exo* (2019) (fotografada em 2018, durante o período da residência artística, mas sobre a qual me debrucei apenas no ano seguinte), além da performance *Margem* (2018-2019), narradas a seguir.

8 Disponível em: <<https://vimeo.com/369128206>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

Em *Endo* (2018), com a câmera posicionada em um plano aberto em frente a um muro de tijolos, a chuva começou a cair e, ao bater na laje, ouvia-se um barulho metálico. Em alguns segundos, ao entrar em quadro, uma capa translúcida cobria o meu corpo. Essa translucidez, porém, me atravessava, mostrando os tijolos que se encontravam atrás do meu corpo, sem mostrar meus contornos. Ao chegar ao centro do quadro, parei por uns segundos e logo comecei a me despir da capa, que revelava, por fim, o meu corpo nu. Permaneci parada, olhando para a câmera, por mais de um minuto, abaixo de chuva e frio, até que recolhi a capa transparente do chão e me vesti. Novamente, fui atravessada, invisibilizada, transparente, saindo de cena.

Intelectualmente encoberta e invisibilizada, mas totalmente evidente ao mostrar e/ou acentuar alguma parte sexualizada do meu corpo, refleti: por quantas vezes me senti assim, ao longo da vida? A resposta é: com certeza, muitas vezes. Isso acontece com grande parte das mulheres no Brasil e algumas nem percebem. Ao retirar a capa que “protege” meu corpo me apagando, estou



**Figuras 14 e 15.** Dani Amorim. *Endo*. Frames da videoperformance. 2'09". 2018.

questionando a imposição social de uma proteção que me nega. Clamo a visibilidade ao me desfazer da capa translúcida, porém em uma sociedade que sobresssexualiza e condena a nudez feminina, exercendo extremos.

Já passado o período da residência artística, mas a partir das suas reverberações, voltei a olhar algumas fotografias que havia tirado na mesma época e as trabalhei com manipulação digital. O resultado foi a fotoperformance *Exo* (2019), composta de seis imagens com poses do meu corpo, utilizando uma capa de chuva azul opaca, em frente a um muro de tijolos. Desta vez, a capa não foi manipulada digitalmente, mas sim o corpo, que se moveu sem ser visto, apagado pela “proteção” da capa e submetido ao controle dela.

Andrea Giunta (2018), historiadora da arte feminista e integrante do coletivo feminista *Nosotras Proponemos*, aponta:

Desde o Antigo Testamento, a mulher é a tentação e pecado: é a metáfora geral do que deve ser controlado, regulado, ordenado. Os mais sofisticados mecanismos sociais, políticos e culturais têm se de-

dicado a isso. A certa altura, o controle do corpo feminino replica o controle social dos corpos em geral. (GIUNTA, 2018, e-book, s / p, tradução nossa).<sup>9</sup>

Desse modo, como uma espécie de representação da tentação e do pecado somos uma metáfora do que deve ser controlado. De fato, percebe-se que a sociedade se esforça muito para exercer esse controle, pelo menos na vida das mulheres latino-americanas. No momento em que as mulheres, em função da jornada tripla (cuidados da casa, dos filhos e trabalho), são quem mais fazem a máquina da cidade andar, o controle é generalizado.

Cerca de um mês e meio após a residência artística, planejei e executei, pela primeira vez, a performance *Margem* (2018), que trata sobre o anseio pela liberdade e a agonia de me sentir vulnerável. A ação foi apresentada no 32º e no 33º Festival de Arte Cidade (2018 e 2019, res-

9 No original: “Desde el Antiguo Testamento la mujer es tentación y pecado: es la metáfora general de aquello que debe controlarse, reglamentarse, ordenarse. A ello se han dedicado los más sofisticados mecanismos sociales, políticos y culturales. En cierto punto, el control del cuerpo femenino replica el control social de los cuerpos en general. (GIUNTA, 2018, e-book, s/p).”



**Figura 16.** Dani Amorim. *Exo*. Fotoperformance. 71 x 34cm. 2019.



pectivamente), no Atelier Livre Xico Stockinger em Porto Alegre, como parte das atividades do Programa Público de Performance Península (PPPP).

Com o elemento capa, mas desta vez amarela (cor que remete ao cuidado no que diz respeito à segurança) e vestida ao contrário, de modo que o capuz tapava meu rosto e, amarrada por uma corda envolta ao ventre e ao pé da escada do Atelier Livre, me deslocava muito lentamente em direção ao lado de fora, com o objetivo de chegar até a margem da rampa de acesso no lado externo da entrada do prédio. À medida que me afastava da escada, a corda apertava o meu ventre e bloqueava a entrada de ar dentro da capa. Desse modo, quando minha cabeça ficava ereta ou era erguida, sufocava. Quando baixava a cabeça, respirava mais tranquilamente, pelo ar que vinha da abertura superior. Assim, segui, de cabeça ereta, cada passo sufocando mais meu ventre e impedindo a respiração plena, até a margem da rampa. A ação completa durou cerca de 25 minutos.

Nesta performance, a respiração foi peça fundamental em sua condução: ela controlou o meu corpo, e não o contrário; ela ditou o tempo da ação, de acordo com

meus movimentos e minha capacidade respiratória. Os sentimentos que traduzem as ânsias deste corpo-específico, por exemplo, estar livre e se sentir presa, foram explorados por meio do enforcamento do meu ventre que, na verdade, se nega a ser mais uma ferramenta da heterossexualidade compulsória.

Andrea Giunta, em entrevista dada para o *Caderno Cultural do Jornal El Pais* (GARCIA, 2018), aponta que o corpo ocupa lugar central na arte feminista e que as divisões tradicionais das linguagens artísticas já não são suficientes para abarcar a gama de entrecruzamentos nas poéticas dessas artistas. A importância da atuação do corpo eleva a produção da performance com seu registro fotográfico, do cinema e do vídeo.

De fato, este corpo específico, o meu ponto zero, não comporta mais a divisão usual de linguagens artísticas. Este corpo, que caminha pela cidade e permite que ela caminhe por ele e nele se inscreva, é o produto de sua própria experiência no mundo. Trata-se de um corpo que age e reage a qualquer estímulo, que nunca estará preparado para se mostrar e falar, mas, mesmo assim o faz, pois é assim que se comunica.

**Figura 17.** Dani Amorim. *Margem*. Registro de performance realizada no Atelier Livre Xico Stockinger. 46,67 x 70 cm. 2018. Foto: Dani Villar.





**Figura 18.** Dani Amorim. *Margem*. Registro de performance realizada no Atelier Livre Xico Stockinger. Fotografia digital. 2019. Foto: Milene Tafra.



### 1.3 Conexão 4º Distrito - FIC

**conexão** (cs). [Do lat. *conexione*.] **S. f. 1.** Ligação, união [...]. **2.** Nexo, coerência [...]. **3.** Analogia entre coisas diferentes. **4.** Ponto de um itinerário em que se faz uma baldeação [...]. **5.** Peça ou dispositivo que liga fisicamente ou que serve como passagem ou comunicação. (FERREIRA, 2009, p. 520).

Numa sexta-feira, 18 de outubro de 2019, a turma de *Posicionamentos e deslocamentos enquanto prática tridimensional*<sup>10</sup> embarcou no Catamarã, no centro de Porto Alegre, com destino às proximidades da Fundação Iberê Camargo. Eu nunca havia andado de barco em Porto Alegre, mas o fato de fazê-lo em um trajeto tão curto, sem estar atrelada às demandas do dia a dia foi, no mínimo, curioso. À medida que o barco se distanciava da costa,

10 Disciplina ministrada pela Prof.<sup>a</sup> Tetê Barachini. Desta saída originou-se uma exposição chamada *Diástases Urbanas*, e catálogo homônimo. Foi a última exposição que ocorreu na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do IA-UFRGS, antes da pandemia de COVID-19. Disponível em: <<https://www.om-lab.com.br/publicacoes>>. Acessado em: 24 jun. 2021.

era possível perceber a cidade e vê-la com certo distanciamento, mesmo estando dentro dela. Ao passar pela Usina do Gasômetro, que se mostra imponente, via-se, também, a orla e toda sua espetacularidade. Assim, seguimos em direção à Zona Sul.

O trajeto foi curto, por isso, logo chegamos ao nosso ponto de desembarque, que foi o acesso ao Barra Shopping Sul, o qual pode ser avistado através de uma moldura laranja estrategicamente posicionada na saída do acesso. Nesse trajeto, constantemente fomos tomados por estratégias de mercantilização da cidade, que talvez só sejam percebidas assim, a partir de atividades dissociadas das cotidianas. Tais estratégias favorecem a gentrificação e são baseadas em modelos internacionais, conforme aponta a arquiteta-urbanista e pesquisadora Paola Jacques (2005), e não são feitas para quem vive na cidade, mas para turistas.

Num movimento de diástole e sístole entre o público e o privado, seguimos em direção à Fundação Iberê Camargo. No caminho, foi possível encontrar um empreendimento à beira do Guaíba, o qual promete reunir Shopping Center,

hotel, clínica médica e espaço de lazer para o público em geral. Enquanto isso, pude perceber, a uns cinquenta metros dali, também à beira do lago, indícios de que a rua passou a ser o lar de alguém que, talvez em breve, venha a perder seu espaço.

Foi difícil atravessar a rua para chegar à Fundação, por causa da ausência de semáforo. Portanto, o acesso acontecia pelo estacionamento subterrâneo, priorizando o acesso de veículos. Do outro lado, nos deparamos com uma grande estrutura branca isenta de propagandas aparentes, mas repleta de patrocinadores para se manter. O prédio da Fundação permite que você respire entre o interior e o exterior através de claraboias com vista para o Guaíba.

Saindo do prédio, mas ainda no terreno da Fundação, percebemos uma mata nativa atrás dele, que instigou as pessoas do grupo, a quererem entrar. Ao questionarmos se poderíamos entrar na mata, nos foi informado que isso devia ser solicitado previamente para que tivesse acompanhamento de um bombeiro. Na entrada da trilha para

esse espaço instigante regido por um sistema burocrático, uma placa impedia a entrada.

*ENTRADA PROIBIDA / PROPRIEDADE PARTICULAR* (2019)<sup>11</sup> é um díptico de duas fotografias: uma tirada na mata atrás da FIC (uma mata que instiga, mas não podemos avançar) e a segunda, tirada a céu aberto em um terreno privado no 4º Distrito, de cara para o muro de tijolos, intransponível. Uma capa esvaziada na “selva de pedra”, um corpo em selva inalcançável.

Essa dicotomia público e privado parece reger a vida das cidades e as vidas que nelas se encontram, e vejo uma relação inversamente proporcional entre o corpo da cidade e o corpo da mulher. O corpo da cidade, enquanto público, passou e ainda passa por esse processo de contaminação pelo privado, enquanto o corpo da mulher é constantemente violado e objetificado, mesmo privado.

---

11 Este díptico fez parte da exposição *Diástases Urbanas*, que ocorreu na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (no Instituto de Artes da UFRGS) em janeiro de 2020, bem como da exposição *Laboratório de Experimentos Anti-Invisibilidade*, no Espaço Lenir Heinen do TRT4 em março de 2020. (Anexos III e IV).



**Figura 19.** Dani Amorim. *ENTRADA PROIBIDA*. Fotografia. Díptico. 150 x 71 cm. 2019. Colaboração: Thiago Trindade.

Ainda em 2019, eu havia planejado uma fotografia em rua sem saída no 4º Distrito para ser feita durante uma saída em grupo (com o grupo de pesquisa OM-LAB), que acabou não acontecendo. Em março de 2021, retomei a ideia, mas de um modo diferente: procurei no *Google Street View* as ruas sem saída do 4º Distrito e escolhi uma para compor *RUA SEM SAÍDA* (2021), adicionando a imagem de uma capa erguida que cobrindo o corpo. Na imagem, qualquer vestígio de pele foi apagado.

Fui ensinada a ter medo de ruas sem saída, logo, para mim, elas sempre significariam perigo. “Não vai por aí!” – posso ouvir minha consciência falando, com a voz da minha mãe, cada vez que passo por uma. Aqui, em contrapartida com *ENTRADA PROIBIDA*, é permitido seguir até o final da rua, apesar de não ser nada convidativa.



Figura 20. Dani Amorim. *RUA SEM SAÍDA*. Imagem digital. 2021.



## 2. A CAPA DE CHUVA COMO ATIVADORA DO CORPO

**capa.** [Do lat. tard. *cappa*.] **S. f. 1.** Peça de vestuário usada sobre outra roupa a fim de protegê-la, ou proteger quem a veste, contra a chuva. **2.** Aquilo que serve para cobrir; cobertura [...]. **3.** *Fig.* Acolhimento, proteção. **4.** *Fig.* Aparência, exterioridade. (FERREIRA, 2009, p. 391).

Há cerca de dez anos, antes mesmo de pensar em trabalhar com performance, comecei a colecionar capas de chuva, de diversas cores e variados modelos e materiais, tanto infantis como adultas. A obsessão por este objeto barato cresceu, sem muito fundamento na época, desde lá como um objeto destituído da função original de “proteger quem a veste, contra a chuva”. Eu guardava as capas embaladas e sem uso.

Durante anos, as capas passaram “dormentes”, até eu usar uma capa de chuva verde no vídeo *Através*<sup>1</sup> (2017). Neste vídeo, utilizei uma série de objetos e recursos com a cor verde, tais quais emaranhado de linha, tinta e capa

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/303321206>>. Acesso em: 19 nov. 2020.



**Figura 21.** Dani Amorim. *Capas I*. Instalação. Dimensões variáveis. 2020.

de chuva, que me permitiram, na pós-produção, selecioná-los e aplicar um efeito de apagamento sobre a cor, revelando a camada de vídeo por trás que, por sua vez, revelava a mim mesma.

No ano seguinte, utilizei novamente o recurso do objeto capa de chuva aliado ao uso de *Chroma Key*, na videoperformance *Endo* (2018). Foi aí, então, que comecei a pensar neste objeto como um ativador da minha poética, uma ferramenta que me permitia refletir acerca do meu corpo, sua relação com o mundo e as possíveis proteções.

Figueiredo (2009) aponta, a respeito da sua análise da obra *Orlando* de Virgínia Woolf (1882-1941), a “importância da roupa na construção de *personas* não apenas sexuais, mas sociais e culturais” e que é possível disfarçar ou reforçar “uma condição de gênero” através da roupa (FIGUEIREDO, 2009, p. 203). De certo modo, é também nesse sentido que a capa entra nesta pesquisa. Retomando o que falei anteriormente, sobre a capa como proteção da travesti, ao vestir uma capa mais opaca, isento-me de ter meu gênero imediatamente reconhecido, apesar da capa denotar um corpo. Ao utilizar uma capa com maior

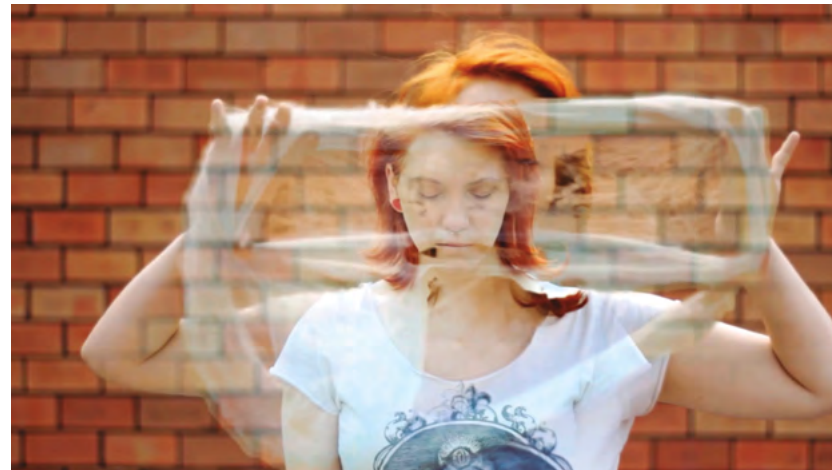


Figura 22. Dani Amorim. *Através*. Frame da videoperformance. 4'09". 2017.

transparência, ao mesmo tempo que estou coberta por este material, estou completamente evidente.

Em 2019, ao entrar no mestrado em Poéticas Visuais, passei a carregar as minhas capas e minha câmera sempre comigo, para o caso de surgir alguma ideia que quisesse explorar visualmente, a qualquer momento. Em fevereiro de 2020, quando eu estava na beira da praia de Atlântida Sul, no litoral norte do RS, observando o vento que varria



**Figuras 23, 24, 25 e 26.** Dani Amorim. *Através*. Frames da videoperformance. 4'09". 2017.



a areia e fazia da minha roupa um chicote inflado e barulhento, peguei-me imaginando o que aconteceria se eu colocasse uma capa ali.

Parei uns minutos para escutar o que o vento tinha a dizer e deitei uma capa azul na areia, que foi automaticamente varrida do cenário. Busquei pedras e coloquei dentro dela para que não voasse e, então, o vento a preencheu. Era agora uma capa estufada, inflada, cheia de nada: era um corpo de vento.

Pedi para minha companheira, Joana, registrar por mim e comecei a demarcar este corpo-capa na areia. Cavei a silhueta da capa e, à medida em que cavava, eu construía relações entre o meu corpo e a silhueta que estava se criando. Eu estava ali, criando e, ao mesmo tempo dentro, ocupando o espaço de uma capa com o meu corpo. Numa espécie de transe ritualístico, escavei toda a silhueta da capa e a coloquei dentro da sua cova. Foi assim que percebi que, ali dentro, ela não inflava.

Dentro do espaço escavado destinado à capa, ela não era inflada pelo vento e não voava, mas sim comprimida pela ação dele, ou seja, era obrigada a ficar nesse recep-

táculo feito para ela. O resultado disso foi a série fotográfica *Desinência corpo-ritual* (2020).

Ana Mendieta (1948-1985), artista cubana exilada nos Estados Unidos desde os 12 anos, foi uma artista de grande importância para elevar a atuação das mulheres na arte, trazendo o uso do seu próprio corpo para falar sobre identidade, relações de poder e feminismo por meio da performatividade.

A performatividade expande, e até quebra, as categorias identitárias que assolam Mendieta. A identidade performativa não é homogênea, estável, essencial e unificada (e, portanto, limitada à personalidade e/ou etnia), mas desprendida e desestabilizada de uma forma que torna suas imbricações políticas fundamentais. (BLOCKER, 1999, p. 24, tradução nossa)<sup>2</sup>.

2 No original: "Performativity expands, even breaks, the identity categories that have plagued Mendieta. Performative identity is not homogeneous, stable, essential, and unified (and therefore limited to personality and/or ethnic type) but unfixed and destabilized in a way that makes its political imbrications Paramount". (BLOCKER, 1999, p. 24).



**Figura 27.** Dani Amorim. *Desinência corpo-ritual I*. Fotoperformance. 35 x 66 cm. 2020. Registros: Joana Pacheco.





**Figura 28.** Dani Amorim. *Desinência corpo-ritual II*. Fotoperformance .  
35 x 66 cm. 2020. Registos: Joana Pacheco.

Segundo Blocker (1999, p. 25) as “identidades performativas não são falsas. [...] Na performance da identidade, e na identidade como performance, Mendieta mostrou-se ser e não ser ‘ela mesma’. Ela negociou entre possibilidades identitárias que emergiam com o ato da performance.”<sup>3</sup> Isso é importante para possibilitar uma discussão de gênero, cor, nação e etnia que ignore as categorias essencialistas.



**Figura 29.** Ana Mendieta. *Sem título*. Fotografia da série *Silhuetas*. 46,4 x 61,6 cm. Foto: Nathan Keay. Fonte: <mcachicago.org>.

Em sua série *Silhuetas* (1973-1980), ela demarcava o formato de seu corpo na terra, grama ou água, de diversas formas (escavando, queimando, etc.) entre sua cidade natal, no México, e Iowa, nos EUA. Esse conjunto de trabalhos, categorizado como

*earth art* (arte da terra), retomava sua identidade latina que foi arrancada aos 12 anos, por meio da demarcação da sua silhueta na cidade natal, traçando pontos de confluência entre o que é e o que poderia ter sido.

Em algumas silhuetas, Mendieta se fez presente em frente à câmera, como em *Sem título (Burial Pyramid)*, de 1974, no qual a artista apareceu deitada em um caminho e coberta por pedras. Neste vídeo, a respiração teve extrema importância, pois à medida em que ela respirava profundamente, as pedras caíam e mostravam seu corpo.

Diferentemente de *Desinência corpo-ritual*, na qual o vento controlava a situação, em *Sem título (Burial Pyramid)* de Mendieta se evidencia a autonomia que o controle respiratório proporciona, mostrando a ânsia de tor-



**Figura 30.** Ana Mendieta. *Untitled (Burial Pyramid)*. Frame do vídeo da série *Silhuetas*. 3'15". 1974. Fonte: <ocula.com>.

<sup>3</sup> Tradução livre. Texto original: “Performative identities are not false. [...] In the performance of identity, and in identity as performance, Mendieta is and is not “herself.” She negotiates among identity possibilities that themselves emerge with the act of performance.”

nar visível a presença desse corpo na natureza. *Vênus Negra* (1981), fotografia da artista também da série *Silhuetas*, trouxe a desinência do corpo dada pela marca registrada no chão.



**Figura 31.** Ana Mendieta. *Vênus Negra*. Fotografia. 99,7 x 135,9 cm. 1981. Fonte: <ocula.com>.

A silhueta que se fez evidente no chão apareceu por causa da marca de queimado no solo, após ter sido traçada com pólvora e ateadada fogo. A série *Silhuetas* de Mendieta trouxe a repetição dessa forma de um corpo, um corpo feminino que se fez presente mesmo sem sua materialidade física, um corpo eventualmente evidenciado por meio da sugestão do corpo. Um corpo demarcado na superfície do solo.

Tanto tais trabalhos de Mendieta como *Desinência corpo-ritual*, partiram da presença de uma artista que expressou sua performatividade interferindo no solo que,

por sua vez, interferiu nesse registro de forma natural tornando as silhuetas esculturas efêmeras, que somente podem ser vistas hoje por meio dos registros fotográficos ou em vídeo.

## 2.1 Primeiro veio a roupa: nudez e vestido de artista

**nudez** (ê). [Do lat. *nudus*, ‘nu’, + *ez*.] **S. f. 1.** Estado de quem se acha ou vive nu; nu. **2.** Falta de vestuário. **3.** Ausência de ornatos [...]. **5.** Carência, falta, privação. **6.** Simplicidade, singeleza. (FERREIRA, 2009, p. 1415).

*“Abriram-se, então, os olhos de ambos; e percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueiras e fizeram cintas para si. [...] Perguntou-lhe Deus: Quem te fez saber que estavas nu? Comeste da árvore que te ordenei que não comesses?” (A Bíblia da Mulher, Genesis, 3:7-11)*

A nudez presente em meus trabalhos não surgiu de repente, mas foi uma construção lenta e a qual considero importante a fim de tratar sobre as questões das quais me aproximo. Num exercício de retomada para entender de onde surgiram determinadas constantes em meus trabalhos, revi alguns que produzi na Especialização em Poéticas Visuais, na Universidade Feevale (2014-2015)<sup>4</sup>, nos quais me portei nua em frente da câmera pelas primeiras vezes, por exemplo em *Formas de vestir um segredo* (2015):

Encontro-me de pé frente à câmera, nua, porém entre a câmera e eu há uma cortina dupla de tecido voal. Esta câmera, programada por mim para tirar 3 fotografias a cada 10 segundos, inicia sua jornada. Uma das cortinas à minha frente é branca lisa, e a outra é branca com escritos (alguns segredos e memórias minhas). Inicialmente, pego

4 Trabalho de conclusão de curso da Especialização em Poéticas Visuais na Universidade Feevale, intitulado SEGREDO É TRAMA VELADA: uma reflexão acerca da importância do segredo e da memória na construção da identidade. Disponível em: <<https://biblioteca.feevale.br/Monografia/MonografiaDanielaRAmorim.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2021.

a cortina branca, enquanto a cortina de segredos permanece à minha frente, e começo a enrolá-la em mim, formando maneiras diferentes de vesti-la. Já esgotadas suas possibilidades, coloco-a de volta ao varal e pego, então, a cortina de segredos. Começo a me vestir com o tecido *voil*, com o qual divido os segredos, criando formas inusitadas de vesti-los. Novamente esgotadas as possibilidades, encerro a sessão. (AMORIM, 2015, p. 46).

Este trabalho em questão é uma fotoperformance na qual, por meio da ação de me vestir com segredos escritos no tecido, procurei entender como eles me constituíam e faziam camada sobre mim, não só revestindo a superfície da minha pele pela materialidade do tecido *voil*, mas também estando presentes em minhas “camadas mais internas”. Aqui, a nudez foi velada e se percebeu a partir do ato de vestir.

*Vestir*, como o dicionário Aurélio aponta, pode ser: “Cobrir com roupa ou veste. [...] Ajustar ao próprio corpo; envolver-se em; envergar. [...] Resguardar, defender.” (FERREIRA, 2009, p. 2055). Figueiredo (2009, p. 205) diz que as roupas são como segunda pele, “cobrem-nos e, assim,



são recheadas por nossos corpos e nossas atitudes” podendo ser vistas como uma forma de arte.

Na frente da câmera, foi como se os segredos ali revelados me dessem corpo à medida em que eu amarrava o tecido, neste trabalho. Aqui, a cortina de *voil* era um véu entre o meu corpo e a câmera, que convidava ao conhecimento dos meus segredos: “aquilo que se revela velando-se, aquilo que se vela revelando-se.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 951). Este corpo específico passou a evidenciar na superfície suas camadas mais internas. Carregando minhas memórias e os segredos de meu âmagô no tecido com o qual perfiz as formas de vestir propostas, vesti-me de uma parte de mim mesma, assumindo, dessa forma, uma segunda pele que performa em si as sensações e memórias já vividas.

Se neste trabalho a nudez foi percebida pelo ato de vestir, sutilmente encoberta pela cortina de *voil*, em *Endo* (2018) ela ocorreu pelo ato de retirada da capa de chuva, ou seja, tornando-se muito mais evidente. Para mim, a capa é um objeto muito importante para a construção do pensamento no meu fazer artístico, pois é um objeto vestível

e, além disso, tem a função de proteger. Normalmente utilizada por cima da roupa, eu a retiro de sua função original, de proteger da chuva, para dispor sobre o corpo nu. A capa é uma camada que encobre meu corpo nu, uma camada sobre a superfície do meu corpo, que quando sofre apagamento permite que se veja através.

Segundo Figueiredo (2015, p. 320), o vestuário pode ser, muitas vezes, o próprio objeto de arte “ou transita próximo disto, pelo seu grau de elaboração formal e pela oposição de signos, símbolos e significados em sua composição e utilização pública”, bem como aponta sua importância nas ações de diversos artistas, por exemplo, Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980). O “vestido de artista” (nome que dá a essas vestes destituídas de sua função original que passam a vigorar como objeto de cunho artístico), para Figueiredo (2015, p. 320), “implica o corpo performático, envolvido por diversos materiais, em exposição dinâmica no espaço social.”

Barachini (2017, p. 971), por sua vez, chama as obras de vestir de Lygia Clark e Hélio Oiticica de “objeto-roupa”, “elemento propositor junto ao sujeito e, deste em relação



**Figura 32.** Dani Amorim. *Formas de vestir um segredo*. Fotoperformance. 102 x 51 cm. 2015.



ao meio ativo, espaço de vivência coletiva e efêmera”, apontando que, na grande maioria das vezes, suas experimentações são “abordadas em relação à inserção do corpo em um espaço real, evidenciando que o problema não se encontra necessariamente no objeto, mas no sujeito”. Ainda, assim, o objeto-roupa tem a importância de ser o propositos das ações, pois é ele quem “propicia a interação entre corpo e mente como uma única coisa” (BARACHINI, 2017, p. 971).



**Figura 33.** Lygia Clark. *O eu e o tu*. Da série *Roupa-corpo-roupa*. Materiais diversos. 8 x 68 x 170 cm. 1967. Fonte: <moma.org>.

Em *O eu e o tu* (1967), da série *Roupa-Corpo-Roupa*, Lygia Clark propunha a exploração tátil do corpo do “outro”, propiciada pelo uso de dois macacões unidos por um cano, com aberturas de zíper que permitiam a exploração. Essas aberturas, no entanto, não possibilitavam que as pessoas que

vestissem esses objetos-roupas encontrassem diretamente a pele, mas sim:

materiais postos em seus forros, que sugerem corpos masculino e feminino apenas internamente e, externamente, permanecem objetos-roupas assexuadas. A experiência da descoberta ocorre no ato de vestir e tocar a si e ao outro através das aberturas dos zíperes existentes. (BARACHINI, 2017, p. 975-976).

Diferente do trabalho de Lygia, que promovia a experiência a partir da relação com o outro, o meu trabalho visou a experiência do meu próprio corpo em relação ao meio no qual me insiro. O *tu*, no meu trabalho, não era um *outro específico*, mas sim tudo o que me cercava, me atingia e me tocava, bem como o meu objeto-roupa, a capa, era o que me permitia ativar essas relações em forma de arte.

A artista brasileira Nazareth Pacheco (1961) traz, em seus trabalhos, a exteriorização de sua memória como portadora de uma doença congênita que a fez passar por diversos procedimentos cirúrgicos durante toda a vida, a

partir do uso de materiais que denotam dor e/ou remetem a instrumentos que a faziam sentir medo:

A artista utiliza o artifício da subversão para inverter a ordem natural de alguns artefatos pertencentes ao universo feminino. Cria uma indumentária que não pode ser vestida. Um colar que não serve de adorno. Itens destinados ao corpo da mulher que são impossíveis de serem usados, porquanto os materiais que os constituem modificam suas funções originais, transformando-os em verdadeiros instrumentos de tortura. (JARDIM, 2017, p. 47).

O vestido, confeccionado com cristais e lâminas de gilete chama a atenção, ao mesmo tempo que repele o olhar e causa arrepios: seria impossível vesti-lo sem se cortar. Na obra de Nazareth, o objeto-roupa ganha protagonismo, e o corpo se faz presente por meio da sua memória, da vivência de seu corpo específico. Mesmo assim, as percepções são variadas e capazes de transcender o individual. “A radicalidade do trabalho de Pacheco, com suas lâminas e pontas afiadas, demonstra a vulnerabilidade do corpo precíval que somos. Esse corpo que sente dor,



**Figura 34.** Nazareth Pacheco. *Sem título*. Vestido, acrílico, cristal e lâminas de gilette. 35 x 130 cm. 2010.

sangra, sofre e deseja.” (JARDIM, 2017, p. 53). É um vestido não vestível que transfere toda a vulnerabilidade do corpo da artista para o corpo do outro, não capaz de vesti-lo por também possuir uma carne passível de sangrar e sentir dor.

## 2.2 Sobre as cores dos corpos<sup>5</sup>

**cor** (ô). [Do lat. *colore*.] S. f. **1.** *Ópt.* Característica de uma radiação eletromagnética visível, de comprimento de onda situado num pequeno intervalo de espectro eletromagnético (q. v.), a qual depende da intensidade do fluxo luminoso e da composição espectral da luz, e provoca no observador uma sensação subjetiva independente de condições espaciais ou temporais homogêneas. [...] **2.** O aspecto dos corpos decorrente da percepção daquelas radiações pelo órgão visual, determinado, basicamente, por suas variáveis (a fonte de luz e a superfície refletora, um objeto colorido), e que tem como atributos principais o matiz, a luminosidade e a saturação. (FERREIRA, 2009, p. 548).

Em março de 2020, uma semana antes de se instaurar o distanciamento social no Brasil, o grupo de pesquisa OM-LAB visitou o acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli com a tarefa de que cada integrante escolhesse uma obra tridi-

<sup>5</sup> O texto deste subcapítulo, intitulado originalmente “Sobre cores e corpos”, faz parte do catálogo da exposição virtual coletiva SEM. Para essa dissertação, ele foi revisado e atualizado.

mensional para fazer uma releitura ou apropriação. Com a pandemia, optamos por fazer uma exposição virtual coletiva<sup>6</sup> e um catálogo<sup>7</sup>, com documentação pelo *Instagram* do grupo<sup>8</sup>.

Ao visitar o acervo na tarefa de me conectar com alguma obra tridimensional que aflorasse o interesse em fazer uma releitura, foquei nas caixas com seus guardados. Paciente que sou, fui abrindo uma por uma, até encontrar uma pequena caixa retangular com as inscrições *Catálogo de Cores AD* (2005), de André Petry, cujo conteúdo envolvido em papel, revelava, por fim e de fato, um catálogo de cores. Fiquei fascinada, pois a cada quadradinho de cor que repousava os olhos eu viajava para outro lugar, um lugar de conexão com o meu trabalho e, assim, automaticamente soube que minha busca havia, naquele momento, se encerrado.

<sup>6</sup> Exposição Virtual *SEM* (ver Anexo V).

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://www.om-lab.com.br/publicacoes>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/omlab.poa>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

O elo inicial de *Cores AD* com o meu trabalho deu-se, inegavelmente por causa das cores. Em meus trabalhos, utilizei capas de chuva de diferentes cores como recurso para explorar as relações entre o meu corpo e o meio em que ele se insere. Já o trabalho de Petry, não tinha corpo algum, pensei. Para minha grata surpresa, posteriormente recebi mais informações sobre a obra, que continha outras duas partes: uma espécie de *grid* com todas as cores do catálogo (*mapa de cores AD*) e uma impressão grande de uma das cores (*verde AD 81/167/156*). Para completar o rol de informações sobre a obra, descobri que as cores haviam sido extraídas digitalmente a partir do registro de uma aquarela de Alan Davie, chamada *Body and soul for a little black girl lady* (1964), pertencente à Pinacoteca Rubem Berta<sup>9</sup>.

Na obra de Davie, o qual sorvia da influência do jazz, trazendo ritmo e cores vibrantes ao campo visual, tanto as cores como a representação e o próprio nome da obra, *body and soul*, são corpo. Petry, ao proceder à cataloga-

9 A aquarela de Davie pode ser vista no catálogo do acervo permanente da Pinacoteca Rubem Berta (p. 154). Disponível em: <[https://issuu.com/flaviokrawczyk/docs/cat\\_\\_logo\\_pinacoteca\\_rubem\\_berta](https://issuu.com/flaviokrawczyk/docs/cat__logo_pinacoteca_rubem_berta)>. Acesso em: 05 ago. 2021.

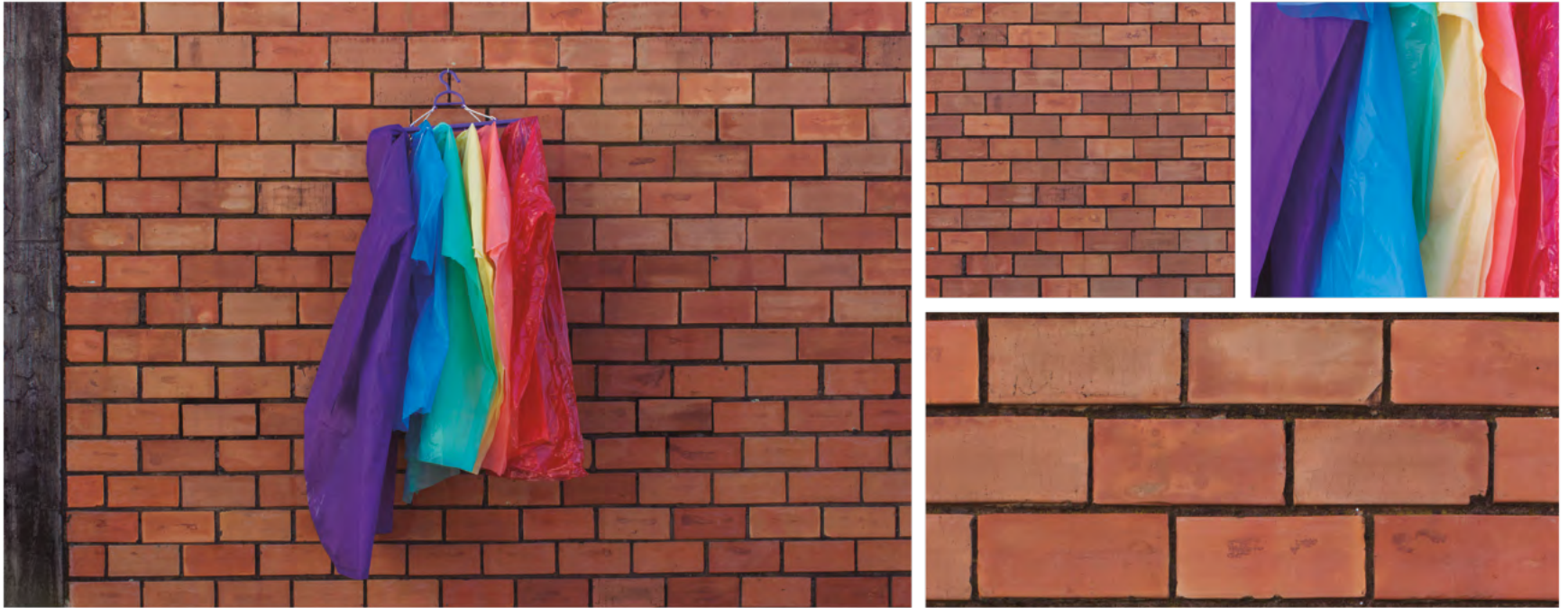


**Figura 35.** André Petry. *Cores AD*. 2015. Papel fotográfico processado em minilab, impressão em pigmento mineral sobre papel de algodão. Dimensões variáveis. Múltiplo 1/3. Fonte: André Petry.

ção das cores da obra, cativou esse corpo para si e o sintetizou em cor. Ao me contar sobre o motivo da escolha desta aquarela como base, Petry disse que

se deu pela variedade de matizes e transparências, queria saber que cores estavam ali presentes, isolando algumas delas a partir de pequenos ‘cortes’ localizados entre as graduações visíveis; isto é evidente nas cartelas que compõem o mapa de cores destacadas a partir dos pixels da imagem digital da obra original. (PETRY, 2020)<sup>10</sup>

10 Trecho da entrevista que fiz por e-mail com o artista André Petry, em 2020. Pode ser vista no Anexo II.



**Figura 36.** Dani Amorim. *Aqui está o corpo*. Fotografia. 125 x 50 cm. 2020.

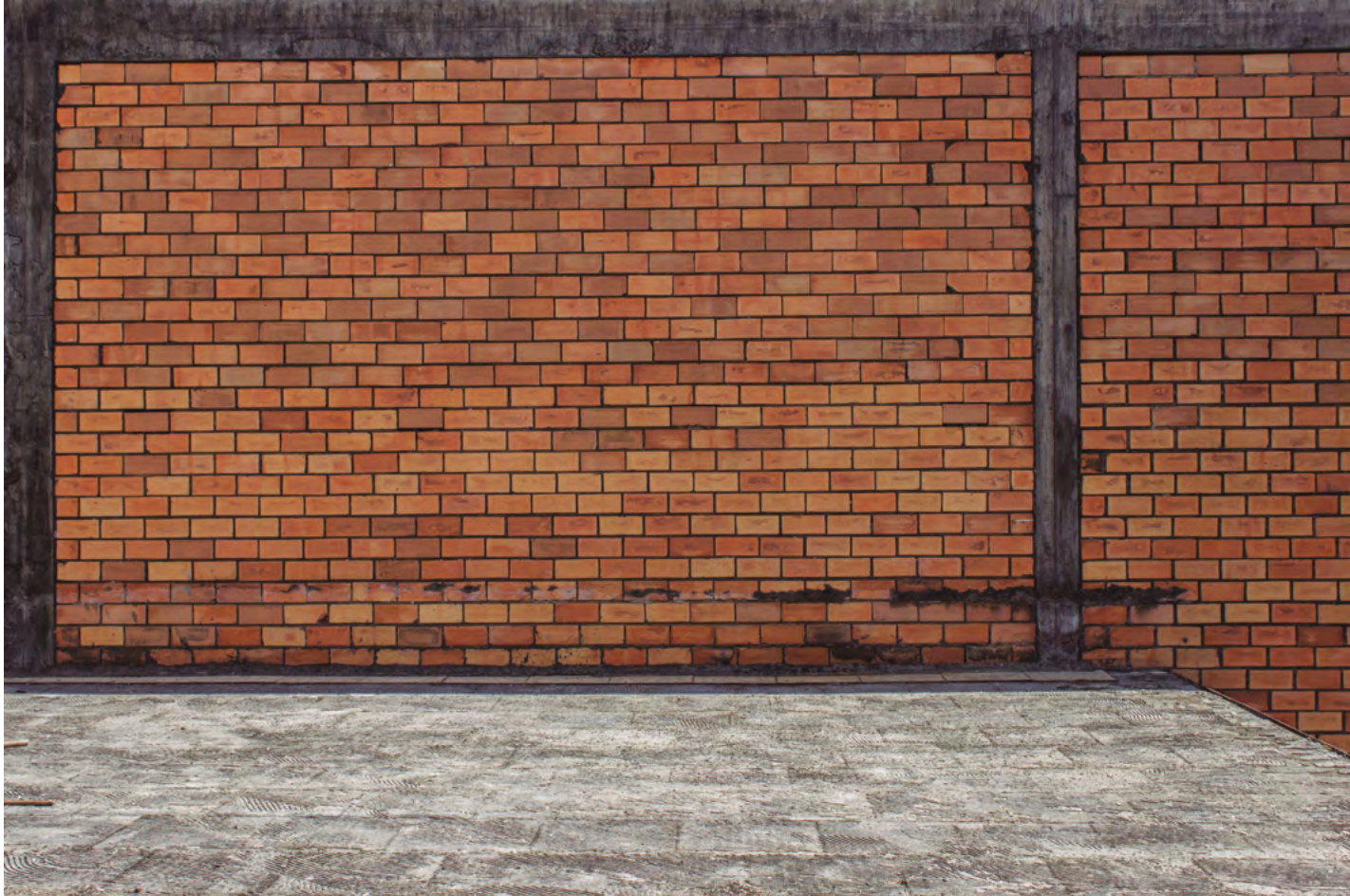
Violeta, azul, verde, amarelo, laranja e vermelho: ao separar as capas de chuva da minha coleção por cor, para refletir sobre a releitura a ser feita, percebi que eu havia, inconscientemente e ao longo dos anos, adquirido todas essas cores, algumas repetidamente, além de modelos diferentes de capas, mas todas as cores da atual *rainbow flag* (bandeira do arco-íris), símbolo do orgulho LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Transsexuais e Travestis). Ao comparar com o mapa de cores AD, encontrei correspondentes muito aproximados de todas as cores de capas e dispus seis capas de cada uma dessas cores em um cabide preso a um muro de tijolos laranjas.

Capa e muro, ambos teriam como função proteger. A capa protegeria o corpo e o muro protegeria o território, ao mesmo tempo que separam o dentro e o fora. Ao trazer o cabide para fora do espaço que lhe é comumente destinado, o armário, e dispondendo as cores nesta ordem, fiz uma evidente alusão à comunidade LGBT. Aqui, parti da minha perspectiva, de mulher inserida no grande guarda-chuva LGBT, tornando meu corpo tácito.

As capas, como invólucros de corpos, estão lá, esperando para recebê-los em toda sua diversidade, neste grande armário utópico a céu aberto, no qual cada tijolo é uma promessa de proteção que não se crê. O corpo, o “ponto zero do mundo”, como diria Foucault, é o meu ponto de partida para a percepção das coisas no mundo. Ele, o meu corpo, que se encontra atrás da câmera em sua materialidade orgânica, está presente também em frente a ela, na diversidade de cores e tonalidades, para refletir sobre um corpus coletivo do qual faz parte, mesmo sem estar visível. Aqui está o meu corpo.

Num movimento de captura do corpo da obra de Davie, Petry o isolou e particionou para compreender e trabalhar suas cores e tonalidades, enquanto eu, a partir de cores que se aproximavam às dele, trabalhei a fim de traçar uma relação e refletir sobre corpos dissidentes.





**Figura 37.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance *Eu construí um muro*. Fotografia Digital. 2020.

### 3. MEU CORPO CONFINADO ENTRE MUROS

**muro.** [Do lat. *murus*.] *S. m.* **1.** Parede forte que circunda um recinto ou separa um lugar do outro. **2.** *Fig.* Defesa, proteção. (FERREIRA, 2009, p. 1376).

Em abril de 2020, no início do distanciamento social no Brasil em decorrência da pandemia de COVID-19, comecei a pensar muito sobre o muro e suas funções, bem como sobre o significado de estar encerrada em um diminuto espaço, na parte de dentro, entre os muros da cidade. O meu trabalho, que não tem a necessidade de ser sempre feito na rua, mas que, até o momento, refletia o exterior a partir do meu ponto de vista, acabou se voltando, também, para o que está dentro.

Um muro encerra, separa e demarca territórios com a premissa da proteção e normalmente é responsável por delimitar o dentro e o fora. Barachini (2017, p. 2580), ao falar sobre o Muro da Mauá, objeto de pesquisa do Grupo de Pesquisa OM-LAB de 2015 a 2017, aponta que muitas vezes “o que faz os muros subirem e se proliferarem é o

medo. [...] Um medo que se tenta justificar pela palavra proteção”. Além disso, ao falar sobre uma nova ameaça de enchente em 2015, quando o lago Guaíba atingiu 2,94m acima do nível normal, Barachini disse que

o ‘muro’, antes invisível e esquecido, volta a ser percebido pelas pessoas que vivem dentro da ‘cidade murada’, não porque os protege, mas porque a crença em sua proteção efetiva para com a cidade é posta em dúvida. Torna-se perceptível que uma parcela da população teme o retorno de uma experiência vivida por outros na década de quarenta e conclamam a necessidade de permanência do ‘*muro*’, outros, no entanto, mais céticos quanto à verdadeira função do ‘*muro*’, pedem aos especialistas que se pronunciem e torcem para que finalmente o ‘*muro*’ seja testado pelas águas para que se justifique a sua presença ou a sua queda. (BARACHINI, p. 2573, 2017)

Desse modo, há a evidência da fragilidade do muro no que diz respeito à proteção, apesar de ele ali permanecer como representação de algo que deve ser temido (o avanço da água), impedindo o livre trânsito até as margens do lago.

Pensando sobre os muros, um muro também pode ser uma parede<sup>1</sup> do outro lado e enquanto essa construção faz parte da rua, de outro lado podemos ter um lar, um lugar fechado entre paredes que deveria proteger, mas, por vezes, torna-se cenário de opressões diárias. Essa estrutura emassada, construída com tijolos ou pedras, concreto ou barro, que se ergue diante de nós, separa lados e prevê “proteção”, nem sempre cumpre com sua função primordial<sup>2</sup>, tornando a residência, por vezes, o lugar mais perigoso do mundo para as mulheres.

Com a pandemia, ficaram evidentes atrocidades de cunhos diversos: político, econômico e social. Ainda, notícias sobre o aumento no número de casos de feminicídios

1 Em inglês, a palavra *Wall* serve tanto para designar parede quanto muro (dentro e fora).

2 Um estudo do Escritório das Nações Unidas sobre drogas e crimes, mostra que, em 2017, 58% dos assassinatos de mulheres no mundo se deram por parceiros ou outros membros da família, e aponta a residência como o lugar mais perigoso para mulheres (cerca de 137 mulheres por dia foram mortas por algum parente em 2017). Disponível em: <[https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/GSH2018/GSH18\\_Gender-related\\_killing\\_of\\_women\\_and\\_girls.pdf](https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/GSH2018/GSH18_Gender-related_killing_of_women_and_girls.pdf)>. Acesso em: 22/06/2020.

durante este período não param de chegar<sup>3</sup>. Dessa forma, percebe-se que o muro, que traz a dicotomia dentro/fora e carrega em si a premissa da proteção, não impede o perigo possa estar dentro também. Para colocar em prática algumas reflexões, construí um muro em frente e paralelamente a um grande muro de tijolos construído na lateral do terreno da casa de minha mãe, no bairro São Geraldo, no 4º Distrito de Porto Alegre.

*Eu construí um muro* (2020) é uma ação planejada para a câmera, registrada em abril de 2020. Ao longo de quatro dias, dispondo de tijolos, argamassa e água, me propus a construir um muro, com a intenção de que fosse um pouco mais largo e mais alto do que eu. Quando planejei esse trabalho, queria que o formato final de apresentação fosse em vídeo, pois me interessavam os movimentos

---

3 Enquanto número de registros de violência doméstica diminuiu 25,5% no primeiro trimestre de 2020 (possivelmente porque a presença constante dos agressores impede as vítimas de prestar queixas), a porcentagem de feminicídios subiu 22,2% no Brasil em relação ao mesmo período no ano anterior (março e abril). Dados disponíveis em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/05/violencia-domestica-covid-19-v3.pdf>>;<<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/06/violencia-domestica-covid-19-ed02-v5.pdf>>. Acessados em: 22 ago. 2020.

do meu corpo para exercer certa ação até sua exaustão. Durante quatro dias espaçados, os erros e acertos propiciados pela experiência de construir uma ferramenta de reflexão, as diferenças de luminosidade que evidenciavam o passar das horas, os ruídos do preparo da argamassa, do assentamento dos tijolos e da raspagem dos excessos foram denotados. Para isso, posicionei uma câmera estática no tripé a gravar um plano médio de frente para o grande muro de tijolos, enquanto minha companheira, Joana, fotografava diversos momentos ao longo de todos os dias.

Apesar de mais de 20 horas de gravações terem sido perdidas em um HD que estragou, restaram muitas fotografias, que estavam em outro HD. Escolhi seis fotografias que representam momentos importantes da construção: o local escolhido, o meu corpo a carregar o carrinho de mão com a argamassa por trás da pilha de tijolos, um tijolo sendo assentado, na altura do meu peito, eu colocando a última fileira de tijolos, eu parada na frente do muro finalmente construído e o local escolhido com a construção finalizada. Por fim, 108 tijolos, 60 kg de ar-





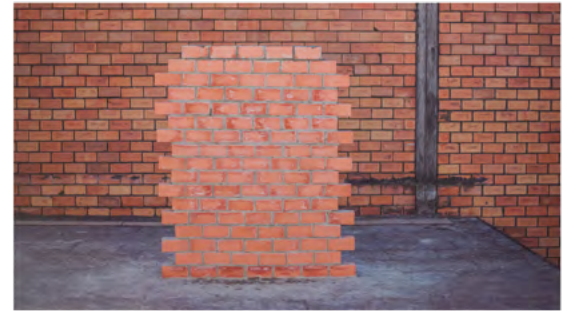
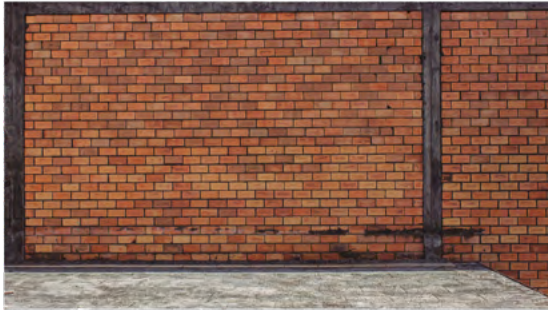
**Figura 38.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance  
*Eu construí um muro.* Fotografia Digital. 2020.





**Figura 39.** Dani Amorim. Detalhe da fotoperformance  
*Eu construí um muro.* Fotografia Digital. 2020.





**Figura 40.** Dani Amorim. *Eu construí um muro.* Fotoperformance. Imagem Digital. 2020.

gamassa e muitos litros de água foram necessários para que o muro atingisse um ponto que me ultrapassasse em largura e altura.

O grande muro ao fundo separa o terreno residencial de um terreno no qual encontra-se um galpão industrial. Trata-se de uma imposição que nunca permitiu que eu visse o outro lado e tampouco poderia derrubá-lo. Já o muro por mim construído não dividiu propriedades, tampouco separou algo, mas fez encontrar a sua própria superfície com o lado de fora e de dentro, simultaneamente, seguindo em paralelo com o grande muro.

As duas construções demonstraram como unidade mínima constituinte o tijolo, que emassado se agregou a outros, formando suas estruturas. De um lado, havia uma construção imposta a mim, que ali se encontrava, anterior à minha existência, e outra por mim construída, sem conhecimento técnico, mas de forma genuína e usando todo aporte que meu corpo permitiu. Um muro grande o suficiente para me cobrir ou reafirmar a ideia de me proteger, firme o suficiente para não cair e pesado demais para que eu pudesse carregá-lo. Destituído de sua fun-

ção literal de separar e proteger, ele carregou em si toda a ânsia de um corpo que ainda sofre com as opressões do meio.

### 3.1 O vídeo, a fotografia e a performatividade

**video**<sup>1</sup>. [Do lat.. *video*, 1ª pess. do sing. do pres. ind. de *videre*, ‘ver’, pelo ing. *video*.] **S. m. 5.** Obra audiovisual videofonográfica.

**ver**<sup>1</sup>. [Do lat. *videre*.] **V. t. d. 1.** Conhecer ou perceber pela visão; olhar para; contemplar. [...] **3.** Ser espectador ou testemunha de; assistir a; presenciar. [...] **8.** Observar, notar, perceber. (FERREIRA, 2009, p. 2059).

Ao falar sobre vídeo, Dubois (2004) aponta a importância dessa palavra que engloba a ação de ver<sup>4</sup> e que está presente em todas as outras imagens de arte. Para ele,

4 Vídeo, sem acento, provém do latim: *videre*, “eu vejo”.

não há especificidade do vídeo, seja como imagem, seja como dispositivo, e embora não constitua um corpo próprio, é o que funda todas as imagens existentes. Vídeo é também o ato de olhar exercido por um sujeito em ação: o “eu vejo” se faz ao vivo, diferentemente do “eu creio ver” que o cinema possibilita e do “eu vi” da fotografia. Ainda, Dubois (2004, p. 23) traz a ideia “estado-vídeo”, ou seja, o vídeo como um estado da imagem, não um objeto: um “estado-imagem, uma forma que pensa”. Desse modo, o vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem).

Christine Mello (2004, p. 18) aponta o potencial interdisciplinar do vídeo e sua presença em toda arte contemporânea como um “elo de ligação entre as práticas artísticas”, redefinindo-as, o que pode ser visto nos diálogos entre vídeo e performance (videoperformance), vídeo e teatro, vídeo e dança, vídeo e instalação, dentre outros. O vídeo se interliga a poéticas distintas e objetiva ainda mais as suas relações processuais e interdisciplinares. Daí provem sua noção de *extremidades*: “é uma atitude de olhar para as bordas, como uma maneira de analisar os deslocamentos e os movimentos híbridos do vídeo.”



**Figura 41.** Peter Campus. *Three Transitions*. Frames do vídeo. 4'57". 1973. Fonte: <[vimeo.com/21140656](https://vimeo.com/21140656)><sup>5</sup>.

Em *Three Transitions* (1973), vídeo de Peter Campus, o artista utiliza técnicas de gravação e edição de imagem que criam uma metáfora sobre o “eu”: o que é o interior e o exterior aqui? Na primeira parte do vídeo, ele filmou com duas câmeras simultâneas e sobrepôs as imagens, de modo a aparecer de costas rasgando um papel à sua frente, ao mesmo tempo que atravessava ele (e atravessava a si próprio). Ao final da primeira transição, Campus, que atravessou completamente o buraco no papel, o uniu novamente com fita adesiva. Na segunda transição, é possível vê-lo apagando o seu rosto, por meio da utilização do recurso *Chroma Key*, fazendo surgir outro rosto

<sup>5</sup> Huge Galeria. Disponível em: <<https://vimeo.com/21140656>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

seu por detrás. Na terceira parte, sua imagem é vista em um papel segurado por uma pessoa (provavelmente ele mesmo), no qual ateou-se fogo. A imagem permaneceu queimando, até ser completamente consumida em cinzas.

Dubois (2004) ao analisar esse vídeo em relação ao uso que faz da incrustação (*Chroma Key*), em sua estética videográfica, observa que a representação do corpo se viu afetada, aqui, por:

um corpo que é imagem(s), e apenas imagem: podemos despedaçá-lo, furá-lo, queimá-lo como imagem, e ele jamais sangra, pois é um corpo-superfície, sem órgão; ao mesmo tempo [...] é a própria imagem que se apresenta plenamente, organicamente, como um corpo. Não uma “película” invisível e transparente [...] mas um tecido dotado de corpo, um corpo próprio: uma espessura. Em vídeo, tudo provavelmente não passa de imagem, mas todas estas imagens são matéria. (DUBOIS, 2004, p. 89).

Em *Three Transitions*, bem como no vídeo de minha autoria *Endo*, mostrado anteriormente, pôde-se perceber a

construção em camadas de vídeo que se desmantelavam desde a superfície (a epiderme da tela), até chegar às camadas mais interiores. Essas camadas, que se traduziram tanto em recursos visuais como técnicos, para quem trabalha com edição de vídeo, apontaram o dentro e o fora, que por vezes se misturavam. Giuliana Bruno, em conferência realizada em 2019<sup>6</sup>, disse que a superfície “é a conexão entre o exterior e o interior, que faz possível que ambos tenham bordas ao mesmo tempo.” Deste modo, pôde-se ver a superfície da tela de vídeo como ponto de confluência entre o espectador e a obra.

Elaine Tedesco (2015, p. 1297) diz que, quando escolhe trabalhar com vídeo faz isso “pensando nele como um meio que carrega o meu interesse pela precariedade dos sistemas, pela possibilidade de mobilidade e facilidade de compartilhamento, pelo uso dos mais variados suportes de apresentação”, considerando “limites e as caracte-

6 BRUNO, Giuliana. SURFACE: Matters of aesthetics, materiality, and media. In: A joint lecture cycle organized by Garage Museum of Contemporary Art and Moscow Art Magazine, Moscow, 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=g1hjb\\_HWBms](https://www.youtube.com/watch?v=g1hjb_HWBms)>. Acesso em: 11 ago. 2021.

rísticas dos equipamentos e seus formatos, bem como a possibilidade de apreciação doméstica, longe dos espaços de exposição.” Apesar dessa mobilidade do vídeo, ela aponta que, mesmo englobando a ação de ver na própria palavra, “as fitas e os DVDs dispostos na minha estante livros parecem caixas, são objetos dormentes. Guardam, em repouso, trabalhos em videoarte que necessitam de equipamentos leitores com energia elétrica para serem atualizados e, aí sim, vistos.” (TEDESCO, 2015, p. 1298).

No meu trabalho, considero a utilização de materiais portáteis de extrema importância, uma vez que em grande parte das vezes eu trabalho sozinha. No entanto, isso pode trazer grandes limitações (tanto no que diz respeito à captura de áudio, quanto para fazer o foco e configurar o tripé e os planos), que fazem parte de trabalhar sozinha e performar para a câmera.

Tedesco (2015, p.1304) aponta a importância de saber, enquanto artista-performer, do nosso “potencial de aparição. [...] Para uma efetividade da videoperformance e a possível continuidade de sua performatividade a outros tempos e lugares, é fundamental ao artista-performer o

entendimento dos efeitos geradores de presença.” Assim, percebe-se que o artista deve ter consciência de sua presença, pois é ela própria que traz a sua própria aparição para a superfície do vídeo.

Na performance, Scota e Stumm (2016) acreditam que a noção de quadro pode ser entendida como enquadramento e proporciona “um recorte sobre a realidade”, definindo “onde está o foco de acontecimento, isolando (até determinado ponto) a obra (mundo imaginado) do mundo cotidiano” (2016, p. 151), bem como pode ser considerado parte da performance:

também veremos que o quadro [na performance] enquanto limite entre o mundo cotidiano e imaginário, enquanto janela, ou ainda enquanto limite de organização das imagens, é desconstruído a medida em que compreendemos a performance enquanto arte de contestação do/ no real, composta por obras/ações evidenciadas pela intersecção espaço/tempo e formatadas enquanto momento ou sequências de momentos, gerando o que poderíamos denominar como arte da presença por excelência. (SCOTA; STUMM, 2016, p. 154).

É imprescindível pensarmos no quadro ao planejar e executar uma performance, seja ela ao vivo, seja para a câmera, pois as imagens podem ter uma potência excepcional se forem bem pensadas.

Regina Melim frisa que não é somente com a presença inicial do público que se faz a obra de performance, mas que também pode se dar “o enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-la como tal” (MELIM, 2008, p. 2). Ao falar sobre ações orientadas para a câmera, tanto em fotografia quanto em vídeo, Melim aponta “o aspecto performativo que elas engendram, através das ações empreendidas pelo artista diante da câmera” como importante característica, “instaurando seu próprio corpo como matéria artística” (MELIM, 2008, p. 49). As ações para a câmera não somente descrevem a ação, mas a realizam, permitindo entender esses registros também como performance.

A artista brasileira Brígida Baltar (1959), ao longo dos anos 90 fez uma série de ações que fotografou em sua casa-ateliê, no Rio de Janeiro, a partir dos materiais encontrados na própria casa, as quais denominou foto-a-

ções. Em *Abrigo* (1996), composta por quatro fotografias, a artista pode ser vista em pé sobre um toco da altura do rodapé da sua casa enquanto demarca sua silhueta na parede da casa para escavá-la, bem como experimentando o espaço escavado com a forma do seu corpo.

Os tijolos, rígidos e essenciais para erguer a estrutura da parede, ao serem retirados deram espaço ao corpo de Brígida, que passou não apenas a habitar, mas a pertencer a essa estrutura: a casa como extensão do corpo. Desse modo, mesmo quando a artista não ocupa este espaço, ela encontra-se ali representada pelo molde que denota o seu corpo: um corpo feminino a sustentar (simbolicamente) todo o peso de uma casa.



**Figura 42.** Brígida Baltar. *Abrigo*. Foto-ação. 60 x 40 cm (cada). 1996. Fonte: <brigidabaltar.com>.





**Figura 43.** Brígida Baltar. *Torre*. Foto-ação. 28 x 19 cm (cada). 1996. Fonte: <brigidabaltar.com>.

Em *Torre* (1996), composta por cinco fotografias, a artista aparece construindo uma redoma de tijolos pertencentes à casa em volta do seu corpo. Ao falar sobre esse trabalho, a artista diz:

usando os tijolos da casa, construí um espaço para estar. Um espaço de recolhimento, de renúncia, de reflexão, uma espécie de laboratório do *self*. O espaço-torre, que é também templo, beco, caverna, alto-da-montanha, meio-do-deserto. Espaço para criar e fabular. (BALTAR, p. 44, 2009).

Uma torre, com estrutura vertical, era normalmente projetada, em outros tempos, para defesa em caso de conflitos entre nações, pois sua altura permitia visualizar de longe os inimigos. A *Torre* de Brígida, por outro lado, se

voltou para dentro: uma torre de confinamento voluntário, feita para o seu corpo específico, que propiciou reflexão a partir da reclusão.

Independente do termo utilizado por Brígida para referir-se aos registros das suas ações, elas indicam atos performativos propiciados pela interação do seu corpo com o espaço que ele mesmo habita, que através da fotografia se mantém suspensas no espaço-tempo da performance.

### 3.2 Interação prevê reciprocidade

**interação.** [De *inter-* + *ação*.] **S. f. 1.** Ação que se exerce mutuamente entre duas ou mais coisas, ou duas ou mais pessoas; ação recíproca. [...] **2. Fís.** Ação mútua entre duas ou mais partículas ou dois corpos. **3. Fís.** Força que duas partículas exercem uma sobre a outra, quando estão suficientemente próximas. (FERREIRA, 2009, p. 1117).



Figura 44. Dani Amorim. *Inércia*. Fotografia. Imagem digital. 2020.

Meu pai foi engenheiro e esteve sempre construindo alguma coisa em casa. Lembro-me de estar sempre na volta dele observando atentamente e me divertindo quando colocava a espátula na minha mão e me deixava colocar a massa e assentar os tijolos. Eu achava incrível poder construir algo tão grande e resistente, capaz de receber várias pessoas em seu interior e mantê-las protegidas.

A ideia de construir, seja o que for, sempre chamou muito minha atenção, talvez por me remeter a uma memória boa de um tempo que meu pai estava vivo e não tínhamos embates (o que durou apenas até o início da minha adolescência, já que, depois, nossa relação permaneceu conturbada até o início da minha vida adulta, quando ele veio a falecer). Ao construir o meu muro, de fato pensei muito nos bons momentos que tive ao lado dele, imaginando como seria nossa relação hoje, sendo eu quem sou: uma mulher independente, lésbica, artista visual que usa o próprio corpo para abordar suas questões. Aqui, retomei as preocupações da minha orientadora, pois não é fácil usar o próprio corpo, tampouco lidar com questões íntimas.

Talvez, hoje, fôssemos como muros em paralelo, encanando o vento que passa entre eles, rebatendo o sol que diariamente transita de um lado para outro, mas olhando um para o outro com tanta *Inércia* (2020) que acabamos por coexistir sem grandes danos. Mas, isso é uma suposição, pois infelizmente essa não é a realidade de muitas mulheres e pessoas LGBTQIA+ no Brasil, que acabam por morrer pelo simples fato de serem quem são, até mesmo dentro da suposta “proteção” do lar.

*Entremuros*<sup>7</sup> (2020) é um vídeo que traz duas camadas. Na primeira, vestida com uma capa de chuva amarela, entrei em cena pelo lado direito e segui até o grande muro, à esquerda, carregando nas mãos algo que não se consegue identificar num primeiro momento. Ao me agachar, comecei a amarrar o que se mostrou ser uma tira translúcida, que ao atravessar o espaço entre os muros

---

7 Disponível em: <<https://vimeo.com/442837185>>. Acesso em: 19 nov. 2020. Esse trabalho fez parte da exposição coletiva virtual E-TRANSMUTÁVEIS, que ocorreu pela plataforma Zoom, durante a pandemia de COVID-19. Essa exposição gerou o catálogo E-TRANSMUTÁVEIS (Ver Anexo VI). Disponível em: <<https://www.om-lab.com.br/publicacoes>>. Acesso em: 24 jun. 2021.

em um ir e vir, carregada por mim, apagava a primeira camada de vídeo e mostrava a outra<sup>8</sup>. Gravada com a câmera na mesma posição, a imagem de baixo mostrava um corpo desnudo caminhando pela cena e experimentando o espaço entre os muros. É o meu corpo, que perfazendo ações em duas camadas diferentes, se encontrou e sobrepôs com sua própria corporeidade por diversas vezes, na mesma posição e nos mesmos tempos.

O que significa “estar *entre*”? Se levarmos em conta as definições do Dicionário Aurélio (FERREIRA, 2009, p. 765) a preposição *entre*, indica, além de outras coisas “intervalo que separa as coisas umas das outras ou espaço limitado em que uma pessoa ou coisa se encontra”. O *entre* estabelece uma relação, espacial ou temporal, por exemplo, neste caso, *entre* um muro e outro, *entre* cada um dos muros e o meu corpo aqui duplicado, *entre* tempos diferentes e *entre* o meu corpo coberto e o meu corpo nu. Além disso, estar *entre* tais muros significa estar ao mesmo tempo dentro e fora, pois ambos moram no lado

---

8 Com a aplicação de *Chroma Key* eu apago a cor da linha, que revela a camada de vídeo de baixo.

de dentro de um terreno privado, ao ar livre. Um muro foi imposto por uma construção do outro lado e o outro muro foi construído por mim, destituído da função de separar o interior e o exterior, ao mesmo tempo residindo dentro e fora.

Uma das funções da capa também é proteger. Neste caso, destituindo-a de sua função original, eu a trouxe para o campo simbólico. Meu corpo, vestido com essa capa que o protegia da nudez, fez ele próprio a ação que o desnudou, evidenciando as camadas de vídeo através de cisões em sua superfície, entre muros.

Um corpo animado, vivo e orgânico interagindo com este outro corpo, inanimado, duro e resistente. *Inter-agir*<sup>9</sup> (2021) é um vídeo que traz dois tipos de interações possíveis, em seis divisões que se misturam. Em uma delas, vesti o topo do muro com um tecido de malha tubular azul e entrei nesse tubo, experimentando o espaço desse cordão umbilical que se criou entre mim e o muro. O meu corpo passou a se conectar à rigidez do muro por

---

9 Disponível em: <<https://vimeo.com/552187140/1d94b6c7b2>>. Acesso em: 14 set. 2021.



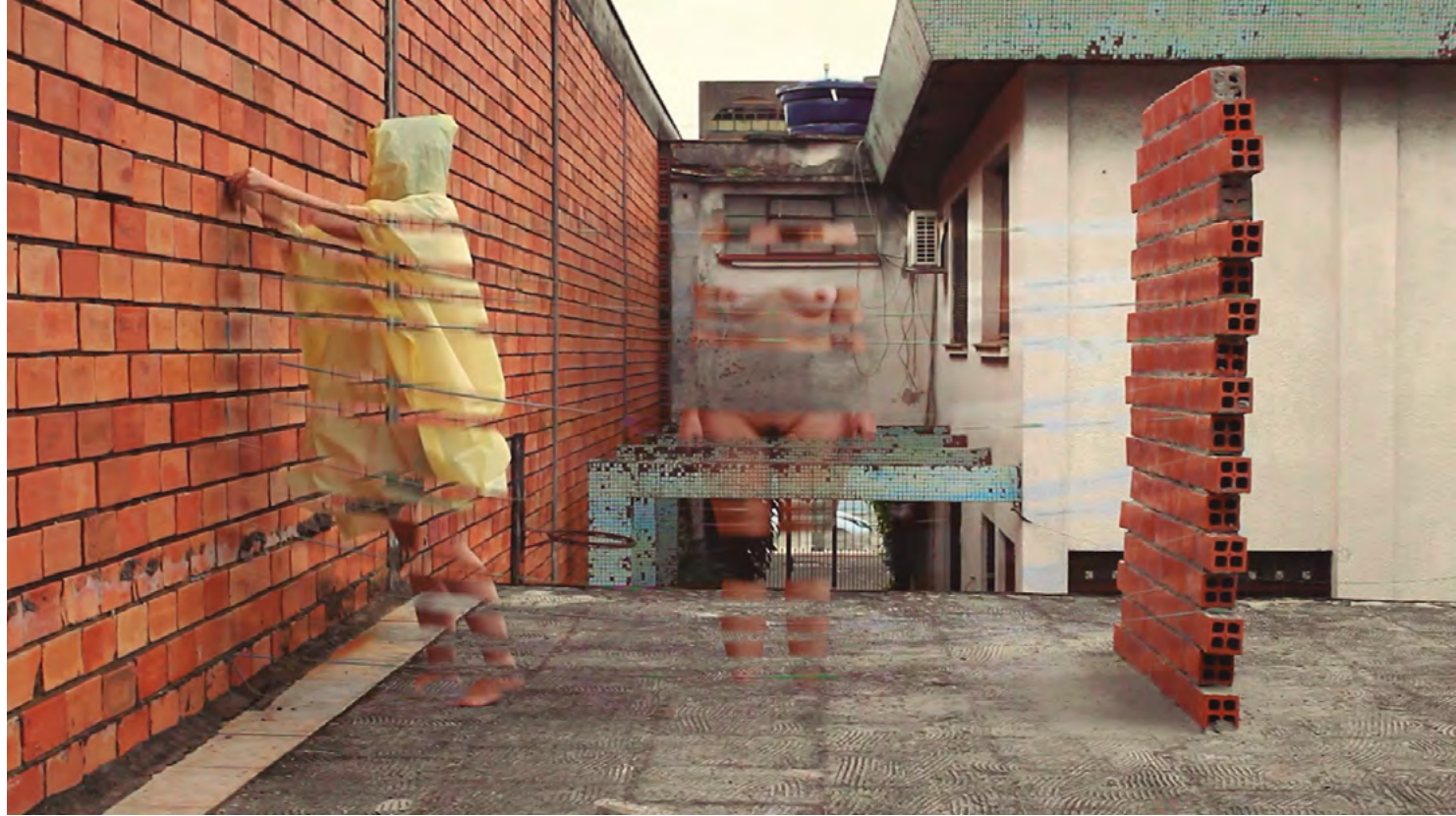
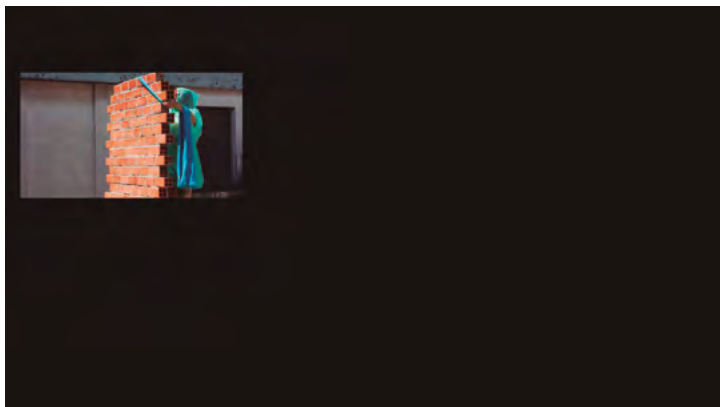


Figura 45. Dani Amorim. *Entremuros*. Frame da videoperformance. 9'19". 2020





**Figuras 46 e 47.** Dani Amorim. *Entremuros*.  
Frames da videoperformance. 9'19". 2020



**Figuras 48 e 49.** Dani Amorim. *Inter-agir*.  
Frames da videoperformance. 5'33. 2021.



Figura 50. Dani Amorim. *Inter-agir*. Frame da videoperformance. 5'33. 2021.

meio do tecido maleável. Na outra interação, vestida com uma capa, vesti o muro com tiras de malha, alisei-as e, então, me coloquei *entre* o muro e as tiras, testando sua elasticidade. O prefixo *inter* equivale a *entre* e, quando me coloquei *entre* as tiras e o muro, acabei criando volumes, esgaçando-as.

Em *Cobrir*<sup>10</sup> (2021), vídeo também apresentado em seis telas, cobri a superfície de tijolos do pequeno muro com argamassa para prepará-lo a receber tinta verde para trabalhar posteriormente com *Chroma Key*. A partir da aplicação, com a espátula, da massa mole sobre a superfície do muro, que vai endurecendo até ficar bem seca e dura, estabeleci uma relação de poder sobre ele, encobrindo-o até deixá-lo completamente cinza, para depois torná-lo completamente verde – e, assim, ele pôde voltar a aparentar superfície de tijolos novamente, com manipulação digital por seleção de cor.

Interação prevê reciprocidade. Isto seria possível entre um corpo orgânico e um corpo inanimado? Prefiro pensar

10 Disponível em: <<https://vimeo.com/552042495/e914b4e798>>. Acesso em: 14 set. 2021.

que sim. Didi-Huberman (1998), ao propor que se vemos algo, esse “algo” é capaz de olhar de volta abrindo uma cisão do que nos olha no que vemos, aponta duas experiências do “ver”: como exercício da tautologia, na qual ocorre a recusa de ver além das coisas (o que vemos é o que vemos) e como exercício de crença, que traz um invisível à tona, dá lugar à imaginação. Esses dois modos de ver são como duas faces da mesma moeda: “a moeda de quem tenta escapar a essa cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos” (1998, p. 41).

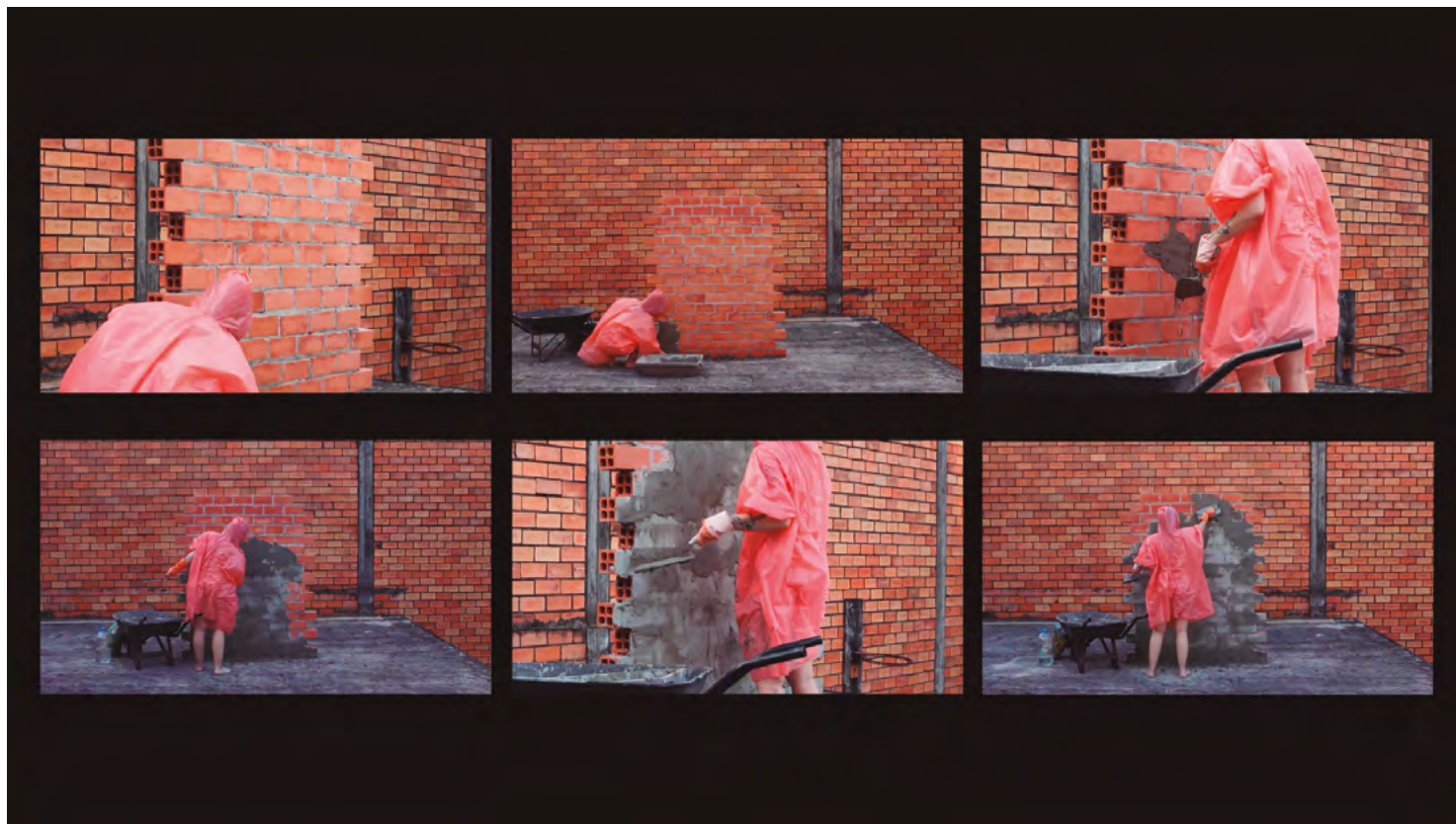
Segundo o autor, o ato de ver é diferente do modo de uma máquina de perceber o real (por evidências tautológicas), bem como o ato de dar a ver, por sua vez, não é o simples ato de dar evidências visíveis:

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo uma névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor. Essa cisão, a crença quer ignorá-la, ela que se inventa o mito de um olho perfeito (perfeito na transcendência e no



**Figuras 51 e 52.** Dani Amorim. *Cobrir*.  
Frames da videoperformance. 11'14". 2021.





**Figura 53.** Dani Amorim. *Cobrir*; Frame da videoperformance. 11'14". 2021.

retardamento teleológico); a tautologia a ignora também, ela que se inventa um mito equivalente de perfeição (uma perfeição inversa, imanente e imediata em seu fechamento). (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

Por esse motivo, Didi-Huberman diz que não temos que escolher *entre* o que vemos (a tautologia) e o que nos olha (crença), mas apenas devemos nos inquietar com o *entre* e “tentar pensar a oscilação contraditória entre seu movimento de diástole e de sístole [...] a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio”. Aqui, o que vemos começa a ser atingido pelo que nos olha e possibilidades de reflexão se criam sem perder o sentido, nesse movimento ritmado entre o que vemos e o que nos olha.

Deste modo, sei que o que construí não é um muro, no sentido estrito, mas também sei que ele é. Num sentido muito mais amplo, ele apresentou características de muro, partiu da ideia de muro, foi feito dos mesmos materiais que os muros e, acima de tudo, quando o olhei, ele retornou a mim se mostrando muro, interagindo com meus modos de ver e me proporcionando a reflexão.

### 3.3 Se quebrar, estilhaça

**estilhaçar.** [De *estilhaço* + *-ar*.<sup>2</sup>] **V. t. d. 1.** Partir em estilhaços; despedaçar. **2.** Manifestar ou demonstrar com ruído. **P. 3.** Fazer-se em estilhaços; despedaçar-se. (FERREIRA, 2009, p. 829).

Quando construí o pequeno muro, achei que ele logo desabaria, estilhaçando tijolos para todos os lados: uma proteção estilhaçada. Entretanto, quase um ano após sua construção, ele continuava erguido e firme, mais do que meu próprio corpo. A pandemia de COVID-19 e a extensiva negligência em relação ao manejo da saúde pública no Brasil, por parte de quem deveria governar, trouxe, além da presença constante da preocupação com familiares e amigos, a necessidade de continuar a vida mesmo enquanto o mundo passa por uma das piores situações e o Brasil está ruindo, com mais de meio milhão de mortes<sup>11</sup>. Isso afeta não só o meu corpo e a minha mente, mas os corpos e as mentes de muitos brasileiros. Nos obrigamos a estar encerrados, mesmo querendo es-

11 Na data de fechamento deste texto, 05 de agosto de 2021, ultrapassamos a marca de 560 mil mortes por COVID-19 no Brasil.

tar livres, nos vendo desafiados a viver enquanto muitas pessoas morrem lutando, ameaçadas constantemente pela política nacional e por algo que plaina no ar e não se vê.

Sempre tive a saúde fragilizada em decorrência da fibromialgia, síndrome que me acompanha desde a infância e que torna, às vezes, difícil até mesmo se levantar da cama. Com o passar dos anos e a convivência diária com essa condição, aprendi que para domar a dor, o ideal é ter uma boa alimentação e, principalmente, se exercitar, caminhar, alongar, permanecer em movimento. Com a pandemia e a necessidade de distanciamento social, veio o confinamento total por dois meses inteiros: tempo que fiquei sem trabalhar e que desencadeou muitos problemas pessoais. Com a necessidade de entregar o apartamento alugado, tive que reestruturar a minha vida, mudando-me para o litoral norte do Rio Grande do Sul.

Isso tudo fez com que eu desenvolvesse problemas de ansiedade generalizada e com que meu corpo ruísse incontáveis vezes, em um ano e meio de pandemia. Esse mesmo corpo que, antes, tinha sido capaz de construir

um muro que se mostrou muito mais resistente do que ele. *De certo modo*. A grande diferença é que continuo me erguendo, enquanto o muro só quebra com muito impacto direto, *mas se quebrar, estilhaça*. Não há chances de reerguê-lo com os mesmos pedaços.

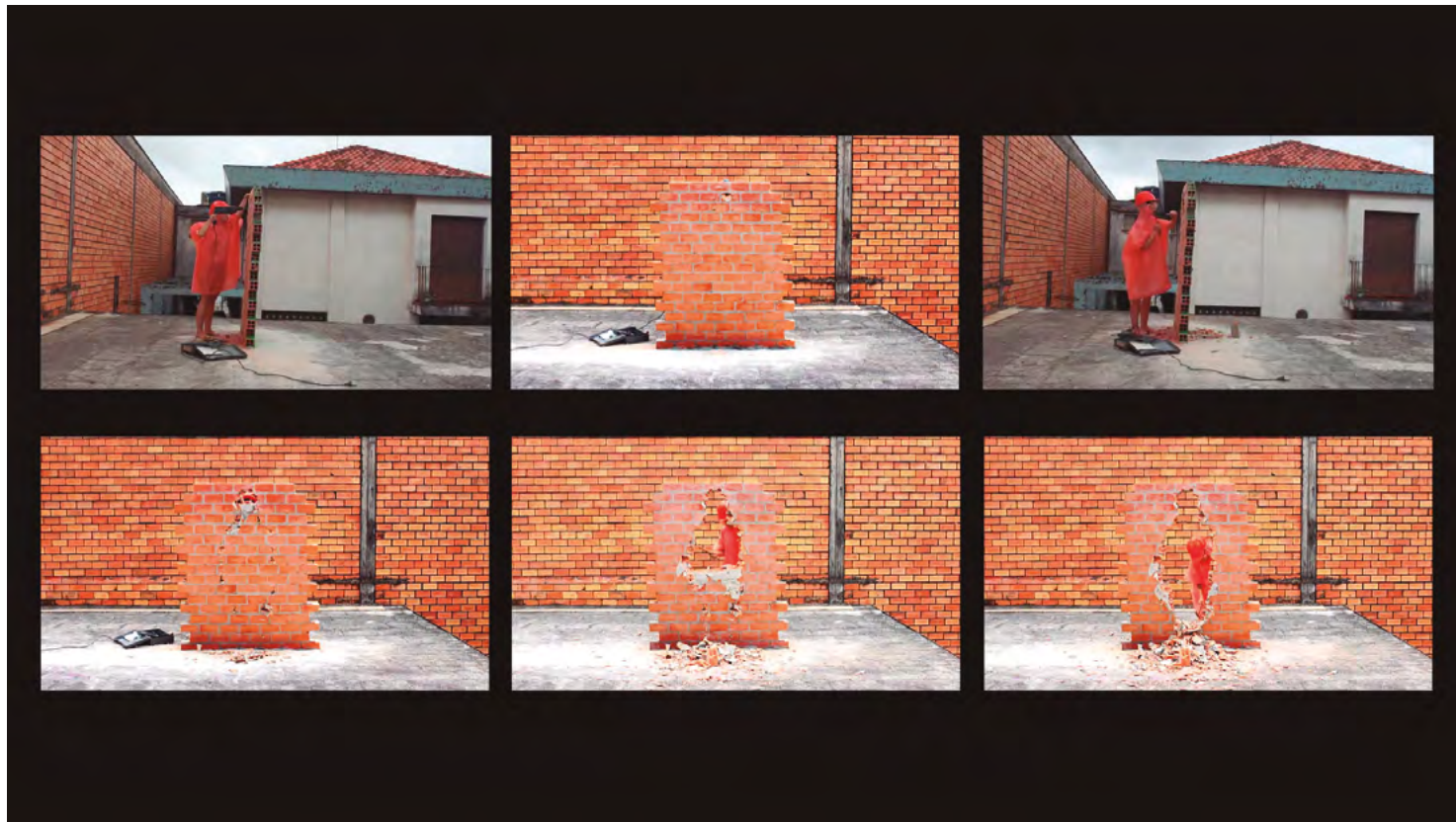
*Se quebrar, estilhaça*<sup>12</sup> (2021) é um vídeo com divisão em seis telas, que mostra vários momentos da demarcação e consequente quebra da forma da minha silhueta no pequeno muro. Os tempos se mesclam, mas é possível perceber alguns estágios e sua evolução: no início, comecei com calma e ordenadamente, com uma furadeira. No decorrer do tempo de vídeo, acabei mudando os métodos, pois percebi as melhores maneiras de quebrar o muro, terminando com marteladas. Neste vídeo, também há o uso de efeito *Chroma Key*, para a aplicação da imagem do próprio muro antes de ele ser coberto de argamassa e pintado de verde.

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://vimeo.com/551877120/9dbe726a3c>>. Acesso em: 14 set. 2021.



**Figuras 54 e 55.** Dani Amorim. *Se quebrar estilhaça*.  
Detalhes da videoperformance. 10'34". 2021.





**Figura 56.** Dani Amorim. *Se quebrar estilhaça.*  
Frame da videoperformance. 10'34". 2021.



Desde o planejamento dessa construção, já estava nos planos demarcar e cavar minha silhueta depois que a esgotasse, mas não tinha noção da raiva que ebuliria em mim ao ver tal estrutura continuar tão intacta e firme enquanto eu sofria os impactos da pandemia na minha própria estrutura (mental, corporal, econômica e familiar). Para falar a verdade, a raiva foi de fundamental importância nessa empreitada, pois atuou como força propulsora e transformadora para a demarcação da minha silhueta no muro, que passou a ser um *Portal* (2021)<sup>13</sup>.

Com a câmera estática no tripé, captando em plano médio um portal de tijolos em frente a um grande muro, também de tijolos, entrei em cena, pelo lado esquerdo, e comecei um percurso de passagem por este que já foi barro, já foi tijolo queimado e assentado, já foi muro e agora ousa ser portal: portal para o meu nobre edifício, para o meu *corpo específico*.

---

13 Disponível em: <<https://vimeo.com/577954554/b620053d0d>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

Este corpo, que já foi embrião, feto e é, hoje, um *blend* genético e psicossomático personificado em corpo humano, viu-se vestido com uma capa de chuva laranja como os tijolos, enquanto perfazia voltas para um lado e para o outro, traçando irreflexivamente o símbolo do infinito. Na superfície do muro, esse corpo, o meu corpo, aparecia quase como um reflexo desnudo em retrocesso, acompanhando o meu corpo coberto com a capa. Fui, outra vez, duas: a nua e a vestida, a que foi e a que voltou, a que esteve dentro e fora, a da camada de cima e de baixo, a que fez a ação e a que sofreu seus efeitos.

Após cinco voltas para cada lado, encaixei-me, de frente para a câmera, na abertura feita por mim e para mim, logo virando de costas. O encaixe foi justo, corpo maior não caberia ali sem se curvar. Segui em frente até chegar ao grande muro de tijolos, virando-me, então, novamente. É possível ver meu corpo diminuto ao fundo, através do portal, a observá-lo a partir do seu ponto de vista. Após alguns segundos, segui em frente, atravessando o portal e caminhando em direção à câmera ao final do vídeo.



**Figuras 57.** Dani Amorim. *Portal*. Frame da videoperformance. 2'33". 2021.

*Portal* foi a última ação que realizei, em março de 2021, me apropriando da estrutura que criei a partir dos tijolos e da argamassa. Executada no dia que me mudei de Porto Alegre para o litoral norte do Rio Grande do Sul, representa sobretudo uma importante mudança na minha vida. É um elo de ligação entre quem fui e quem sou agora, um portal para o meu corpo específico em transformação. Um portal agora vazio, para o qual eu poderei voltar, enquanto ele existir.



**Figuras 58.** Dani Amorim. *Portal*. Frame da videoperformance. 2'33". 2021.





**Figuras 59.** Dani Amorim. *Portal*. Frame da videoperformance. 2'33". 2021.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao ver diante de mim um portal que outrora foi muro, demarcado com a minha silhueta, percebi a importância da atuação do corpo, sobretudo deste *meu corpo específico*, no meu trabalho. Com um trabalho que partia dos deslocamentos na cidade e tendo planejado muitas performances que aconteceriam ao longo do ano de 2020, precisei adaptar a minha pesquisa para um contexto, até então, novo: a pandemia de COVID-19. Neste sentido, fazer o resgate de registros, questões e trabalhos da residência artística *Laboratório de Experimentos Anti-Invisibilidade* foi fundamental para o entendimento do meu corpo como a espinha dorsal da minha pesquisa, bem como para poder visualizar as possibilidades poéticas futuras.

Conceitos como corpografia vestido de artista, objeto-roupa, corpo utópico, vídeo e fotoperformance perpassam este trabalho, sempre voltando a versar sobre o meu corpo, o que não quer dizer que não possa haver pontos de confluência e identificação com outros corpos, mas que cada existência difere, em algum aspecto, de outra existência.

Com a pandemia, voltei meu olhar para o lado de dentro, o outro lado do muro, no qual estive isolada, o que acabou fazendo com que olhasse para dentro de mim mesma também. Como ferramenta de reflexão, construí um muro. Utilizando a capa de chuva e o muro construído como ativadores de experiências, em uma série de trabalhos em vídeoperformance, fotografia e imagem digital, investiguei o meu corpo como corpo específico e sua relação com o mundo, bem como suas possibilidades poéticas de interação a partir da experiência urbana e para além dela.

Durante quase um ano, a resistência da estrutura do muro que construí me incomodou por permanecer firme, enquanto meu corpo ruía. Porém, ao se transformar em *Portal*, ele passou a não me incomodar mais. Na verdade, me satisfiz: agora, estou simbolicamente inserida, através da minha silhueta, na fixidez deste portal que já passou por tantas etapas por meio das minhas mãos.

Esse corpo específico, o meu ponto zero, é agora um ponto de partida e de chegada, ou seja, é o resultado de sua própria experiência no mundo. Esse corpo específico,

ressignificado e transformado pela minha própria expressão, é um corpo que anseia o fim da pandemia e, quem sabe com isso, novos rumos e possibilidades poéticas. É um corpo-suporte e suporte corporificado pelas relações com o meio, uma linguagem na qual o corpo fala, escuta, age e reage.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Daniela Roseli de. **SEGREDO É TRAMA VELADA:** uma reflexão acerca da importância do segredo e da memória na construção da identidade. Monografia de especialização em Poéticas Visuais, orientação de Prof.ª Dr.ª Elaine Athayde Alves Tedesco. Novo Hamburgo: ICHLA/Feevale, 2015. Disponível em: <<https://biblioteca.feevale.br/Monografia/MonografiaDanielaRAmorim.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

BALTAR, Brígida. **Alguns vídeos.** Revista um ponto e outro. N.7, Florianópolis: Museu Victor Meirelles, 2009. Disponível em: <<https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/07/revista-numero-07-brigida-baltar-2.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2021

BARACHINI, Teresinha. Objeto-roupa: atos de presença. **Novas propostas pelos artistas: o VIII Congresso CSO'2017**, p. 971-979, fev. 2017. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/179085>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

BARACHINI, Teresinha. Ruptura longitudinal urbana. **Anais do 26° Encontro da ANPAP.** Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, p. 2568-2582, 2017. Disponível em: <[http://www.anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro\\_\\_\\_\\_BARACHINI\\_Teresinha.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro____BARACHINI_Teresinha.pdf)>. Acesso em: 19 nov. 2020.

BLOCKER, Jane. Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile. United States: Duke University Press, 1999.

BRUNO, Giuliana. SURFACE: Matters of aesthetics, materiality, and media. In: **A joint lecture cycle** organized by Garage Museum of Contemporary Art and Moscow Art Magazine, Moscow, 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=g1hjB\\_HWBms](https://www.youtube.com/watch?v=g1hjB_HWBms)>. Acesso em: 11 ago. 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa et al. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

COSTA, Gustavo Sbardelotto da. **Reconexão de espaços degradados à cidade por meio da reconversão de uso de vazios industriais**: o caso do IV Distrito de Porto Alegre. Dissertação de mestrado em Arquitetura, orientação de Arq. Dr. Lineu Castello. Porto Alegre, PROPARG/UFGRS, 2015. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/122532>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges, **O que vemos, o que nos olha**. Coleção TRANS. São Paulo: Ed, 34, 1998. (1ª reimpressão - 2005)

DILLENBURG, Daniel Barreto; DILLENBURG, Marina Machado. As janelas quebradas no Quarto Distrito de Porto Alegre. **Estratégias de Projeto e Intervenção nas Metrôpoles Contemporâneas**: Experiências e Perspectivas. 4º Colóquio

Brasil - Portugal, p. 1-12, 7 a 10 de nov. 2016. <[https://www.mackenzie.br/fileadmin/OLD/62/ARQUIVOS/PUBLIC/SITES/PORTAL/IV\\_COLOQUIO\\_BRASIL-PORTUGAL/34.pdf](https://www.mackenzie.br/fileadmin/OLD/62/ARQUIVOS/PUBLIC/SITES/PORTAL/IV_COLOQUIO_BRASIL-PORTUGAL/34.pdf)>. Acesso em: 19 nov. 2020.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Coleção cinema, teatro e modernidade. Tradução Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Ed. Positivo, 4 ed, 2009.

FIGUEIREDO, Joana Bosak de. A roupa e o gênero: uma leitura comparada de *Orlando* e *Quim/Quima* de Virgínia Wool e Maria Aurélio Capmany. **Iara** - Revista de Moda, Cultura e Arte, São Paulo, v.2, no.2, p. 202-214, 2009. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/45881921-A-roupa-e-o-genero-uma-leitura-de-orlando-e-quim-quima-de-virginia-woolf-e-maria-aurelia-capmany.html>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

\_\_\_\_\_, Joana Bosak de. Vestir o tempo, habitar o mundo: as roupas e a escrita da história da arte. **Anais do 24º Encontro da ANPAP**. Santa Maria: UFSM, p. 316-326, 2015. Disponível em: <[http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/joana\\_bosak.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/joana_bosak.pdf)>. Acesso em: 19 nov. 2020.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Violência doméstica durante a pandemia de Covid-19**, Brasil: ed. 1, 16 de abril de 2020. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2018/05/violencia-domestica-covid-19-v3.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Violência doméstica durante a pandemia de Covid-19**, Brasil: ed. 2, 29 de maio de 2020. Disponível em: <<https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2020/06/violencia-domestica-covid-19-ed02-v5.pdf>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GARCÍA, Fernando. Con Andrea Giunta: entrevista. **El País**: Cuaderno Cultural - Ciencias, artes e letras, Buenos Aires, Ano XXX, número 1325, 21.10.2018. Disponível em: <<https://www.scribd.com/document/395921121/Entrevista-Andrea-Giunta>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericano**: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI Editores (E-book), 2018.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbana. **Arquitextos**: São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

\_\_\_\_\_, Paola Berenstein. ERRÂNCIAS URBANAS: a arte de andar pela cidade. **ARQTEXTO**, Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, n. 7, p. 16-25, 2005. Disponível em: <[https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_7/7\\_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf](https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf)>. Acesso em: 19 nov. 2020.

JARDIM, Hiáscara Alves Pereira. A exteriorização da memória pessoal em Nazareth Pacheco. **Poiésis**, Niterói: Universidade Federal Fluminense, v. 18, n. 30, p. 33-54, dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/13323>>. Acesso em: 04 ago. 2021.

MELIM, Regina. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. **Crítica Cultural**, Santa Catarina: UNISUL, vol. 3, n. 2, p. 29-31, jul./dez. 2008. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/123/134](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/123/134)>. Acesso em: 19 nov. 2020.

\_\_\_\_\_, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.



MELLO, Christine. Extremidades do vídeo: O vídeo na cultura digital. **Conexão – Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul: UCS, v. 3, n. 6, p. 17-34, 2004. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/72>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Tradução de Carlos Guilherme do Valle. **Bagoas**, Natal: UFRN, n. 05, p. 17-44, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

SANTOS, Shirley Terra Lara dos. Viabilizar ou invisibilizar: Uma crítica feminista à cidade. **Revista Pixo**: Coreografias da cidade, Pelotas: UFPel, n. 2 v.1, p. 100-111, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pixo/article/view/11694>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

SCOTA, Mateus; STUMM, Rebeca Lenize. A desconstrução do espaço do quadro na performance. **Anais do XI Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC**. Florianópolis: UDESC, p. 150-157, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/9447>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

SWAIN, Tania Navarro. **Quem tem medo de Foucault?** Feminismo e a destruição das evidências. Brasília, 2017.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. Anotações sobre o Estúdio 88: pesquisa de videoperformance. **Anais do 24º Encontro da ANPAP**. Santa Maria: PPGART/CAL/UFSM, p.1295-1307, 2015. Disponível em: <[http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/elaine\\_tedesco.pdf](http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/elaine_tedesco.pdf)>. Acesso em 19 nov. 2020.

United Nations Office on Drugs and Crime. **Global study on homicide: Gender-related killing of women and girls**, UNODC Research, Vienna, 2018. Disponível em: <[https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/GSH2018/GSH18\\_Gender-related\\_killing\\_of\\_women\\_and\\_girls.pdf](https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/GSH2018/GSH18_Gender-related_killing_of_women_and_girls.pdf)>. Acesso em: 19 nov. 2020.

**ANEXO I** Para conferir todos os trabalhos em vídeo, acesse:  
**[daniamorim.art/mestrado](http://daniamorim.art/mestrado)**

**ANEXO II** Conversa realizada por e-mail com o artista André Petry, entre os meses de julho e novembro de 2020.

**DA:** Boa noite André, tudo bem? Eu sou artista visual e mestranda do PPGAV-UFRGS, e fui convidada a participar de um projeto expositivo que, de início, ocorreria presencialmente na Pinacoteca Aldo Locatelli, em Porto Alegre. Em decorrência da pandemia, estamos tocando virtualmente e teremos um catálogo em breve. Iniciamos o projeto com uma visita ao Acervo da Pinacoteca, em março deste ano, na qual cada um dos artistas explorou o espaço na intenção de se conectar com alguma obra tridimensional do mesmo, para produzir um trabalho artístico a partir das reflexões provenientes dela.

Vasculhei o espaço por mais ou menos 1h em busca de uma obra que me chamasse a atenção, até que encontrei uma caixa retangular com uma espécie de catálogo no qual estava escrito “Cores AD” e o teu nome. Ali, eu encerrei minha busca. Fiquei muito instigada, mais ainda quando me enviaram a ficha da obra e descobri que tinha mais partes e que as cores tinham sido retiradas de uma pintura de Alan Davie.

Achei nas cores um ponto de convergência, talvez óbvio, entre nossos trabalhos (em meus trabalhos utilizo a materialidade da capa de chuva plástica, em diversas cores, para tratar sobre

questões relacionadas ao meu corpo), mas também percebi outro ponto em comum: ambos processos partem de algo que é palpável, como a pintura e a capa, passando pelo meio digital e novamente voltando ao mundo da materialidade palpável, ao serem impressos.

Será que você poderia me falar um pouco sobre o seu processo? Você escolheu a pintura de Alan Davie como base para *Cores AD*, por algum motivo especial?

**AP:** Oi Dani, vi que você divulgou esta obra outro dia. Legal teu interesse por ela. A escolha da imagem de base, no caso da aquarela de Alan Davie, se deu pela variedade de matizes e transparências. Queria saber que cores estavam ali presentes, isolando algumas delas a partir de pequenos “cortes” localizados entre as graduações visíveis; isto é evidente nas cartelas que compõem o mapa de cores destacadas a partir dos pixels da imagem digital da obra original.

**DA:** Eu percebi que nas obras do MARGS (*Cores IC* e *Cores PW*) há quatro elementos para exposição (o catálogo, o diagrama de cores, a cor destacada e as latas de tinta), e em *Cores AD* há apenas três (não constam as latas de tinta), é isso mesmo?

**AP:** Isso mesmo. *Cores IC* e *Cores PW* foram desenvolvidas tintas pela Tintas Killing, a partir de amostras de cores impressas em

papel, no laboratório da fábrica eles definem as fórmulas das cores por aproximação visual.

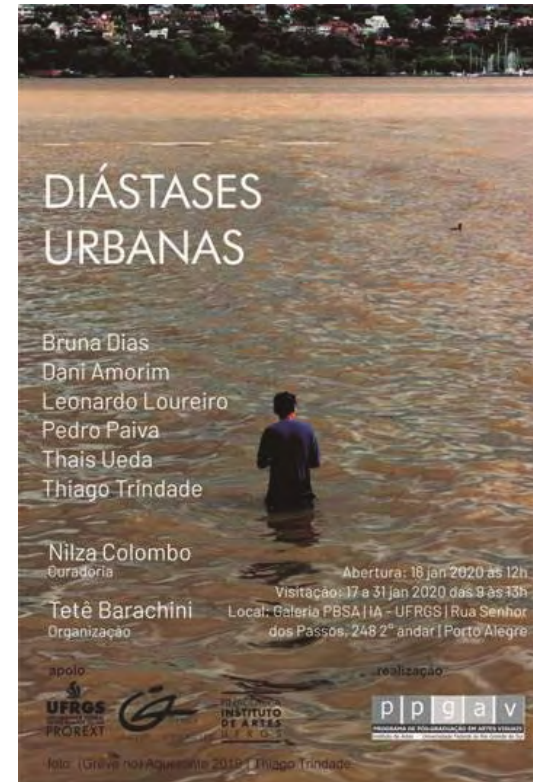
**DA:** O grupo de pesquisa OM-LAB decidiu fazer uma conversa online entre os artistas e o público, pela plataforma Zoom no dia 18/11 às 18h, você gostaria de participar e falar um pouco sobre seu trabalho? Seria muito legal poder contar com a sua presença e contribuições sobre os trabalhos. Em anexo te envio o flyer com as informações.

**AP:** Oi Dani, muito bom este exercício de *inter-referências* das obras. Legal contribuir, vou tentar conectar!

**DA:** Ah que bom que tu gostaste. A nossa ideia era fazer presencialmente, mas dada a pandemia por ora seguimos assim, remotamente, tentando fazer a arte fluir da melhor maneira possível.

Muito obrigada pelas contribuições, André!

**ANEXO III** Flyer da exposição coletiva *Diástases Urbanas*, que ocorreu de 17 a 31 jan. 2020 na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo no Instituto de Artes da UFRGS.



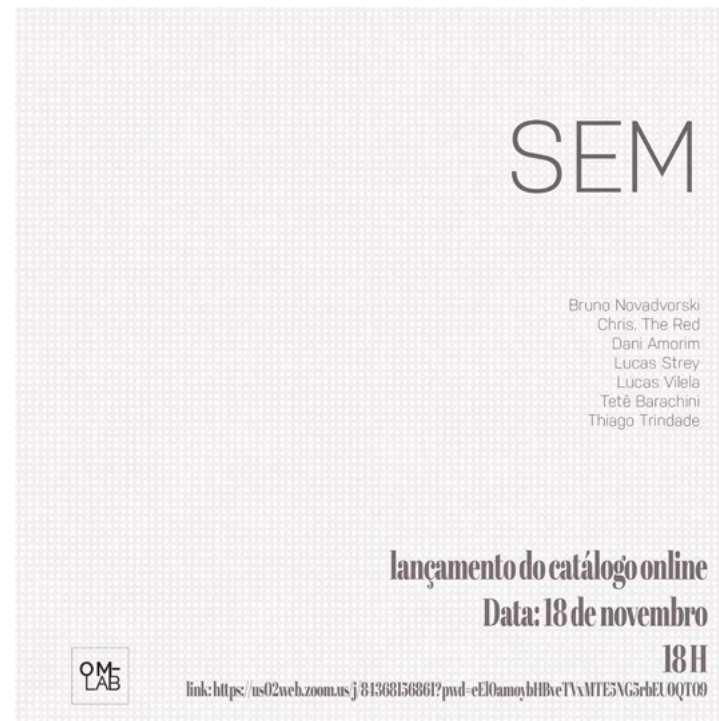


## ANEXO IV

Flyer da exposição individual *Laboratório de experimentos Anti-Invisibilidade*, que abriu dia 11 mar. 2020 e foi interrompida na semana seguinte em decorrência da pandemia de COVID-19. A exposição ocorreu no Espaço Lenir Heinen do Foro Trabalhista de Porto Alegre.



**ANEXO V** Flyer da exposição coletiva *SEM*, que ocorreu pelo instagram do OM-LAB de 30 jun. a 18 nov. 2020, com lançamento do catálogo pela plataforma Zoom.



**ANEXO VI** Flyer da exposição coletiva *E-TRANSMUTÁVEIS*, que ocorreu dia 24 jun. 2020, com lançamento do catálogo, pela plataforma Zoom.

