

ADRIANO  
ARAUJO

**O CORPO  
NO DESPIR-  
VESTIR  
PER  
FORMÁ  
TICO.**





# O CORPO NO DESPIR-VESTIR PERFORMÁTICO

*ADRIANO ARAUJO BORGES*

Universidade Federal da Paraíba-UFPB

Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Centro de Comunicação, Turismo e Artes - CCTA

Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais- PPGAV

APROVADO EM: 27/02/2025

COMISSÃO EXAMINADORA:

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** FLORA ROMANELLI ASSUMPÇÃO  
Data: 27/02/2025 18:03:39-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Professora Dra. Flora Romanelli Assumpção – PPGAV/UFPE -  
Orientadora/Presidente**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** EDUARDO ROMERO LOPES BARBOSA  
Data: 28/02/2025 13:44:47-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Professor Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa – PPGAV/UFPE  
Membro Titular Interno**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** WLADIMIR SILVA MACHADO  
Data: 27/02/2025 18:27:08-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

**Professor Dr. Wladimir Silva Machado – UNIVASF  
Membro Titular Externo ao Programa**

**Catálogo na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação**

B732c Borges, Adriano Araujo.

O Corpo no despir-vestir performático / Adriano  
Araujo Borges. - João Pessoa, 2025.  
108 f. : il.

Orientação: Flora Romanelli Assumpção.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Performance artística. 2. Arte vestível. 3. Corpo  
performático. 4. Processo criativo. 5. Memórias  
afetivas. I. Assumpção, Flora Romanelli. II. Título.

UFPB/BC

CDU 7.01(043)

Elaborado por RUSTON SAMMEVILLE ALEXANDRE MARQUES DA SILVA -  
CRB-15/0386

Projeto artístico equivalente à dissertação de mestrado  
apresentado ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes  
Visuais  
da Unidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal do  
Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE), para obtenção do título de  
Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Profª Drª Flora Romanelli Assumpção  
Linha de pesquisa: Processos Criativos em Artes Visuais

João Pessoa  
2025

A presente pesquisa está sendo realizada com o apoio da  
Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba - FAPESQ em  
parceria com a Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia, Inovação  
e Ensino Superior – SECTIES, através da Bolsa de Auxílio Financeiro  
Modalidade Bolsa de Longa Duração Mestrado no país - BLD/MSP,  
edital nº 08/2023 e 09/2023.

Autorizo a divulgação e reprodução deste projeto  
artístico, no todo ou em parte, para fins de ensino,  
estudo e pesquisa, desde que a fonte seja citada.

## AGRADECIMENTOS

---

Quando afirmei, durante a primeira aula do componente curricular Memória e Narrativas em Artes, que eu estava ali, mas não estava só, e que continuava caminhando porque muitos me impulsionam a manter o olhar adiante, era porque essa caminhada sempre foi coletiva. Esta pesquisa é o resultado de um percurso que não seria possível sem o apoio, a inspiração e a colaboração de tantas pessoas que, de diferentes formas, fizeram parte dessa trajetória.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Flora Assumpção, pela paciência, pela dedicação e por uma orientação sensível e fluida, que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Aos docentes do PPGAV/UFPB, que, com seus ensinamentos e provocações, nortearam caminhos enriquecedores ao longo dessa jornada. Ao querido Odilon Filho, secretário do programa, por sua constante disposição e valiosas contribuições.

À minha família, o alicerce de tudo: agradeço aos meus pais, Zete e Adilson, por trilharem comigo esse caminho tão significativo, com amor e apoio incondicional. À minha irmã Adriana e a Helder Marques, por segurarem minha mão e me ajudarem a atravessar os processos mais desafiadores, sempre com firmeza e carinho.

Agradeço de coração a Renan Comin, pela parceria, pela presença atenta e pelo companheirismo que acompanhou grande parte desta trajetória, especialmente nos meus processos criativos. À Edineuza Reis, por acreditar nos meus sonhos mesmo quando eu duvidava deles e por me impulsionar a conquistar cada um deles.

Aos amigos que fizeram da caminhada uma travessia mais leve, afetuosa e cheia de significados: José Carlos Barbosa, Orlando Matos, Ariel Farfan, Blanda Lemos, Carina Lacerda, Dayne Diogo, Mariana Lira, Anderson Noel, Franciel Nunes, Pedro Lobo e Denise Kamada. Obrigado por estarem presentes, por cada conversa, cada gesto de apoio e por compartilharem comigo a beleza de crescer juntos. Este trabalho é coletivo, em cada palavra, em cada silêncio e em cada afeto que me atravessou até aqui.



## Resumo

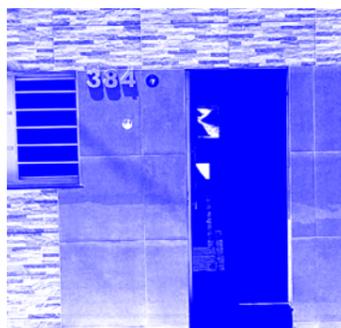
Este projeto artístico investiga o corpo e o processo criativo na performance, destacando a potência da arte vestível e seus diálogos com o espaço e o público. A pesquisa parte da necessidade de compreender como os processos criativos em performance se desenvolvem em relação à arte vestível, utilizando a trajetória pessoal do artista como eixo central da investigação. No decorrer do estudo, temas como vivências, cotidiano, memórias afetivas e a lavanderia materna são explorados como disparadores poéticos. Metodologicamente, a pesquisa adota um viés experimental, articulando registros processuais, experimentações performáticas e reflexões sobre o fazer artístico. Os métodos desenvolvidos ao longo da investigação possibilitam a idealização e ativação da performance por meio do corpo e da vestimenta, compreendendo a arte vestível como um elemento condutor das ações performáticas. Embora dialogue com a moda, a arte vestível é abordada sob uma perspectiva poética e conceitual, distanciando-se da lógica mercadológica, aspecto que se alinha a uma das características essenciais da performance. Resultando em compressões de que cada processo investigado apresenta dinâmicas e singularidades próprias, reforçando a noção de que a construção performática é intrinsecamente subjetiva e relacional. Dessa forma, a pesquisa percorre os contextos e conceitos da performance, enfatizando a importância das investigações poéticas no campo das artes visuais.

**Palavras-chave:** Performance artística; Arte vestível; Corpo performático; Processo criativo e Memórias afetivas.

## Abstract

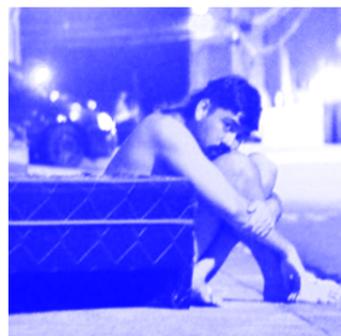
This artistic project investigates the body and the creative process in performance, highlighting the power of wearable art and its dialogues with space and the audience. The research stems from the need to understand how creative processes in performance develop in relation to wearable art, using the artist's personal trajectory as the central axis of the investigation. Throughout the study, themes such as lived experiences, daily life, affective memories, and the maternal laundry space are explored as poetic triggers. Methodologically, the research adopts an experimental approach, integrating processual records, performative experimentations, and reflections on artistic practice. The methods developed throughout the investigation enable the conceptualization and activation of performance through the body and clothing, understanding wearable art as a guiding element of performative actions. Although it engages in dialogue with fashion, wearable art is approached from a poetic and conceptual perspective, distancing itself from market-driven logic—an aspect that aligns with one of the essential characteristics of performance art. The study's findings reveal that each investigated process presents unique dynamics and singularities, reinforcing the notion that performative creation is inherently subjective and relational. Thus, this research navigates the contexts and concepts of performance, emphasizing the significance of poetic investigations within the field of visual arts.

**Keywords:** Artistic performance; Wearable art; Performative body; Creative process; Affective memories.



**1.**  
**Ponto**  
**(d)e partida**  
15

**2.**  
**Entre o corpo**  
**e os conceitos**  
29



**3.**  
**Corpo**  
**na rua**  
52

**4.**  
**Corpo**  
**azul anil**  
70



**5.**  
**Manivela da**  
**autocobrança**  
108



**6.**  
**Objeto**  
**afeto**  
131

**7.**  
**E onde mora**  
**o afeto?**  
159

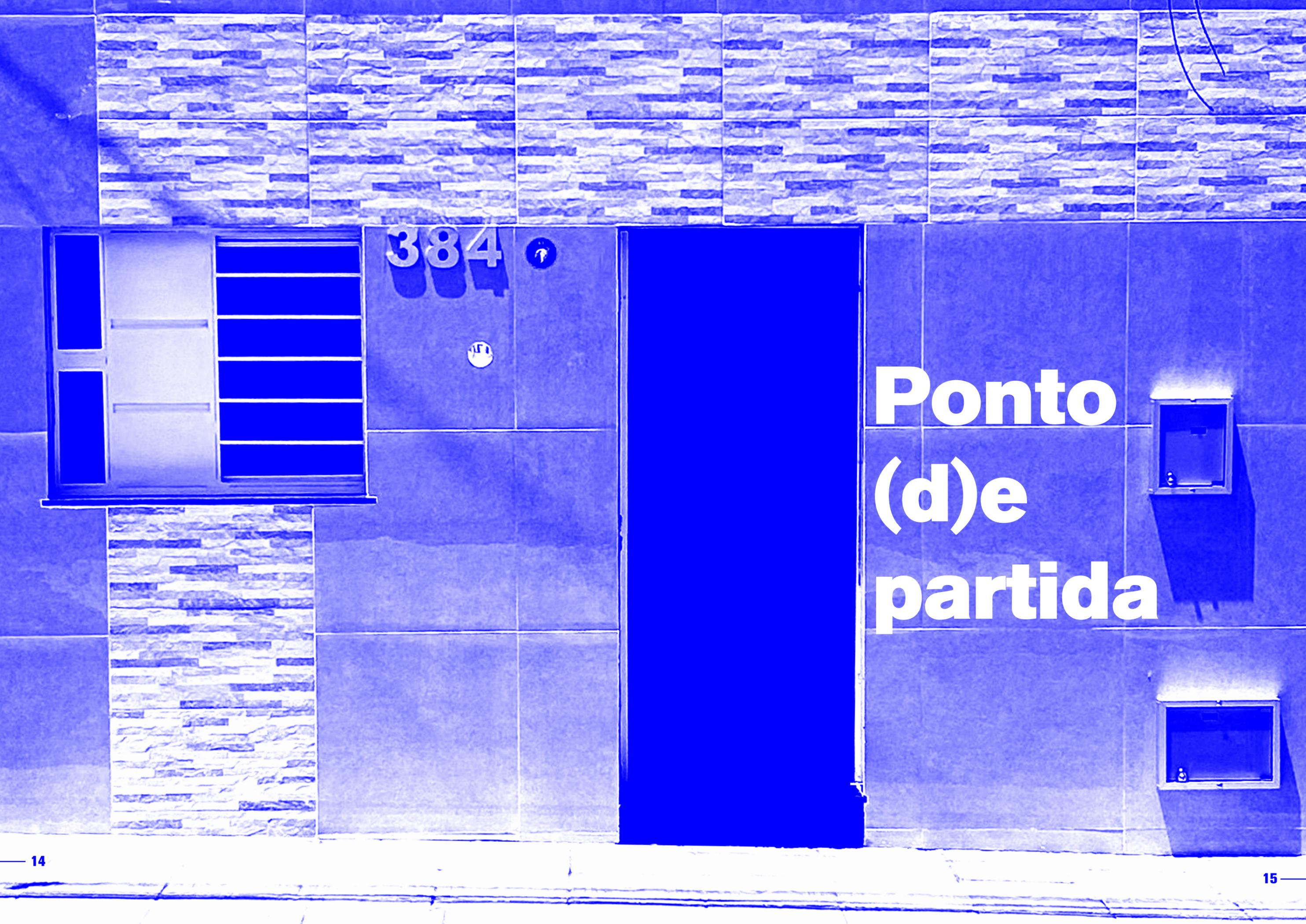


**8.**  
**Considerações**  
**em movimento**  
189

**9.**  
**Coláveis**  
196



**10.**  
**Referências**  
210



384

**Ponto  
(d)e  
partida**

Destino estas páginas iniciais da pesquisa para retornar ao ponto de partida — ou seria ponto e partida? É nelas que me firmo e me afirmo, apresentando e direcionando o ponto inicial do trabalho. Durante a escrita, frequentemente menciono Pilar-BA e a casa dos meus pais como referências comparativas às vivências atuais. No entanto não tinha elaborado de forma escrita ou visual, tendo esse ponto de comparação.

Retornar ao início da pesquisa, situando o leitor, tornou-se essencial para refletir sobre os processos e trajetórias percorridos, entendendo que todo processo criativo possui um ponto zero: o lugar inicial. Ao revisitar minhas experiências, percebo que esta pesquisa se iniciou na ação de ter saído de casa, um espaço que serviu como referência e recurso para a produção artística. Contudo, reconheço que frequentemente retorno a ele, buscando resgatar vivências que moldam e enriquecem meu percurso criativo.

Afirmo aqui, nos movimentos de idas e retornos, que esta pesquisa se iniciou a partir do ato de sair de casa, o que antes era meu ponto de referência e recurso para produzir. Contudo, percebo que sempre volto para resgatar vivências. Que lugar é este que, por muito tempo, não foi visto como referência para as minhas produções? E como sair se tornou uma forma de retornar com um novo olhar?

## Breve contexto histórico de Pilar

O distrito de Pilar, localizado no município de Jaguarari, no Vale do Curaçá, região da caatinga baiana, teve sua origem marcada pela descoberta de minério de cobre pela Companhia Brasileira de Cobre (CBC), liderada por Francisco Pignatari, que tomou conhecimento desses solos por volta de 1874. As primeiras escavações, no entanto, foram registradas apenas em 1900. Em 1934, a empresa foi registrada no Departamento Nacional de Mineração por uma mineradora canadense. No final da década de 1960 e início dos anos 1970, a empresa Mineração Caraíba S.A. consolidou a extração de cobre, tornando a Bahia o principal estado brasileiro produtor do minério.

Pilar, anteriormente chamada Fazenda Caraíba e depois Cidade Caraíba Metais, teve seu conjunto habitacional projetado pelo arquiteto Joaquim Guedes, que buscou minimizar a segregação social ao planejar uma distribuição igualitária das moradias. Cada rua abrigava diferentes tipologias habitacionais, com o núcleo do distrito sendo marcado por um amplo espaço público de convivência, rodeado pelo comércio local. Essa é descrita por Ana Gabriela W. Soriano, conforme:

A tipologia das residências unifamiliares térreas, originalmente, variava de acordo com o nível do cargo ocupado pelo chefe da família dentro da mineradora, marcando tipologicamente as diferenças sociais dentro do núcleo. Procurando minimizar os impactos de segregação

social, tendo em vista que o nível hierárquico dos empregados da mineradora era visivelmente identificado por cada tipologia, Guedes buscou mesclar as casas de diferentes níveis aleatoriamente em cada quadra no intuito de atenuar a estratificação. Porém, o que se observa é que essa diretriz não foi plenamente executada, e Pilar herda até hoje uma certa setorização das tipologias habitacionais – e, conseqüentemente, social –, onde se observa a concentração das residências que foram destinadas aos operadores mais adensadamente, com grande concentração das casas de ‘porta e janela’, como ficaram conhecidas as residências mais simples (Soriano, 2018, p. 461).

Além das divisões habitacionais, a hierarquia de cargos refletia-se em outros setores, como o lazer, que também era segmentado por classes sociais. O distrito dispunha de dois clubes: um destinado aos funcionários de cargos mais elevados e suas famílias, e outro para funcionários de cargos mais baixos e famílias sem vínculo direto com a empresa.

Com o crescimento da empresa, Pilar atraiu famílias de regiões circunvizinhas e cidades distantes. Nos anos 1990, o distrito já era visto como uma saída para a melhoria de vida, ponto em que retomo as minhas vivências. Meus pais, que moravam em uma fazenda a 15 km de distância, aderiram ao movimento pendular diário, especialmente minha mãe, que começou a trabalhar como lavadeira nas casas de funcionários da empresa. Esse trajeto, muitas vezes feito a pé ou de bicicleta, era exaustivo e mal remunerado, mas permitiu à minha mãe sustentar a família.

Eventualmente, ela decidiu mudar-se para Pilar em busca de melhores condições de vida e de educação para minha irmã. A resistência inicial do meu pai foi superada, e minha família deixou a fazenda para morar em uma casa adquirida graças ao trabalho de lavadeira da minha mãe. Essa casa, localizada na Rua do Quipá<sup>1</sup>, simboliza não apenas as lutas de minha família, mas também um ponto central em minha pesquisa.

Pilar é um lugar pacato, com cerca de 15 mil habitantes. Quase todos se conhecem, ainda que seja “de vista”. As ruas, planejadas de forma milimétrica, receberam novas ramificações ao longo dos anos. A cultura e a arte, no entanto, ainda carecem de investimentos de políticas públicas permanentes, de institucionalização da cultura e da arte. Refletindo a dualidade do distrito: ao mesmo tempo em que possui uma economia pujante, mantém características provincianas.

---

1. Quipá- Todas as ruas e travessas do distrito são nomeadas com base na fauna e flora da caatinga. Como é o caso da rua em que morei por muitos anos, a rua do Quipá, que é um cacto endêmico brasileiro, conhecido cientificamente como *Tacinga inamoena*. Possui uma estrutura vertical, com ramificações de cactos em formato oval, onde se encontram espinhos pequenos e quase imperceptíveis, que ficam em tufo por todo o corpo do cacto, e causa irritação na pele. O quipá pode produzir poucas flores com coloração amarelo-alaranjada e frutos com 4,0 cm.

## A lavanderia como espaço de resistência e criação

A partir dessa trajetória, percebo a importância das mulheres lavadeiras da minha família. O ofício, que permanece até hoje como fonte de renda, tornou-se um ponto de resistência. Aproprio-me desse espaço – a lavanderia – em meus processos criativos, resignificando e ritualizando elementos cotidianos.

Em determinada idade, ainda criança, observei minha mãe diluindo pedras de anil em tanques de água, e aquele ballet de cores me encantava. Contudo, por muito tempo, busquei referências fora do meu contexto, acreditando que o lugar onde cresci não poderia nutrir meus processos criativos. Foi ao sair e olhar de fora que percebi o valor das vivências cotidianas e como elas podem ser incorporadas na arte, especialmente na performance.

As fotografias e registros visuais que apresento, muitos deles resgatados de páginas de divulgação e materiais históricos, revelam um Pilar que carrega tanto potência quanto desafios. É nesse cenário que encontro o ponto inicial e a base para a minha pesquisa, que resgata memórias, resistências e inspirações cotidianas.

## Escritos perdidos

O ato de vestir está vinculado aos costumes humanos desde os primórdios da humanidade. Inicialmente, roupas, adornos e até camadas de argila sobre o corpo eram utilizados com objetivos específicos, como proteção contra baixas temperaturas, exposição excessiva ao sol, insetos e identificação tribal. Com o passar do tempo, a vestimenta acompanhou a evolução do corpo humano, adquirindo novas funções, como a distinção de gênero, classe social, profissões, uniformização de grupos, entre outras.

Na contemporaneidade, a vestimenta transcende sua função utilitária e ocupa novos campos, como o das expressões artísticas, instalações e performances. Antes de pensar na vestimenta para performance, no espaço de realização e na interação com o público, considero fundamental refletir sobre o corpo que veste e carrega a performance. Nesta pesquisa, direciono minha atenção ao corpo, em particular ao meu corpo, aqui identificado como “Eu” ou “os Eus”.

Questiono: o que pode um corpo? O meu corpo, sendo eu um homem cisgênero, branco<sup>2</sup>, bissexual, nordestino, artista visual, nascido e criado em uma sociedade patriarcal, onde, dentro de casa, o matriarcado sempre prevaleceu, carrega rótulos e classificações impostos desde o nascimento.

Ao descrever essas características, não busco reafirmá-las, mas questionar as “caixas” sociais que limitam e condicionam identidades. Este processo de análise sobre o corpo que porta as performances investigadas revelou que todas as afirmações, crenças, gêneros, sexualidades, posicionamentos, signos e significados atribuídos a ele são construções sociais. Assim, é a partir dessa reflexão que exploro as potencialidades do corpo na performance e no espaço artístico.

---

Trechos encontrados em um bloco de anotações do celular, acervo pessoal, 2023.

---

---

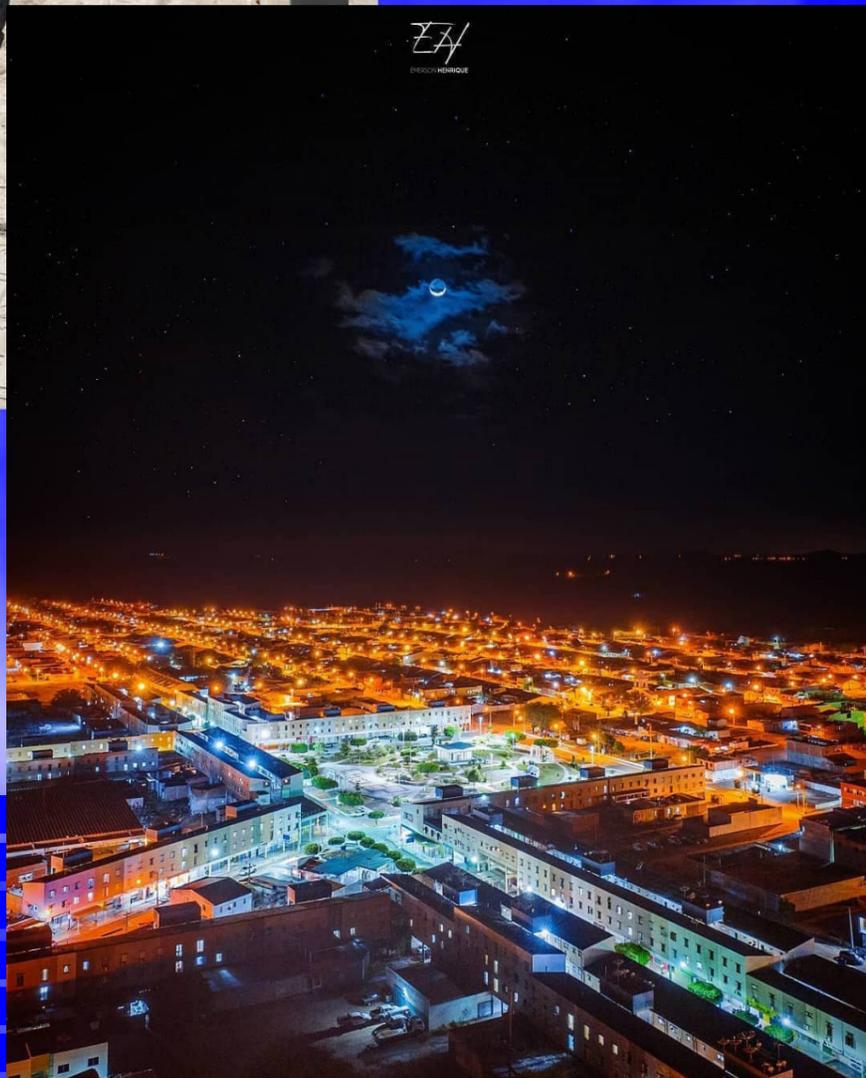
2. O termo “branco” é empregado neste contexto para designar o recorte social e histórico de raça, considerando os privilégios e as desigualdades estruturais que marcam as relações sociais. Ser branco em uma sociedade brasileira marcada pelo racismo estrutural, implica ocupar lugares de privilégios



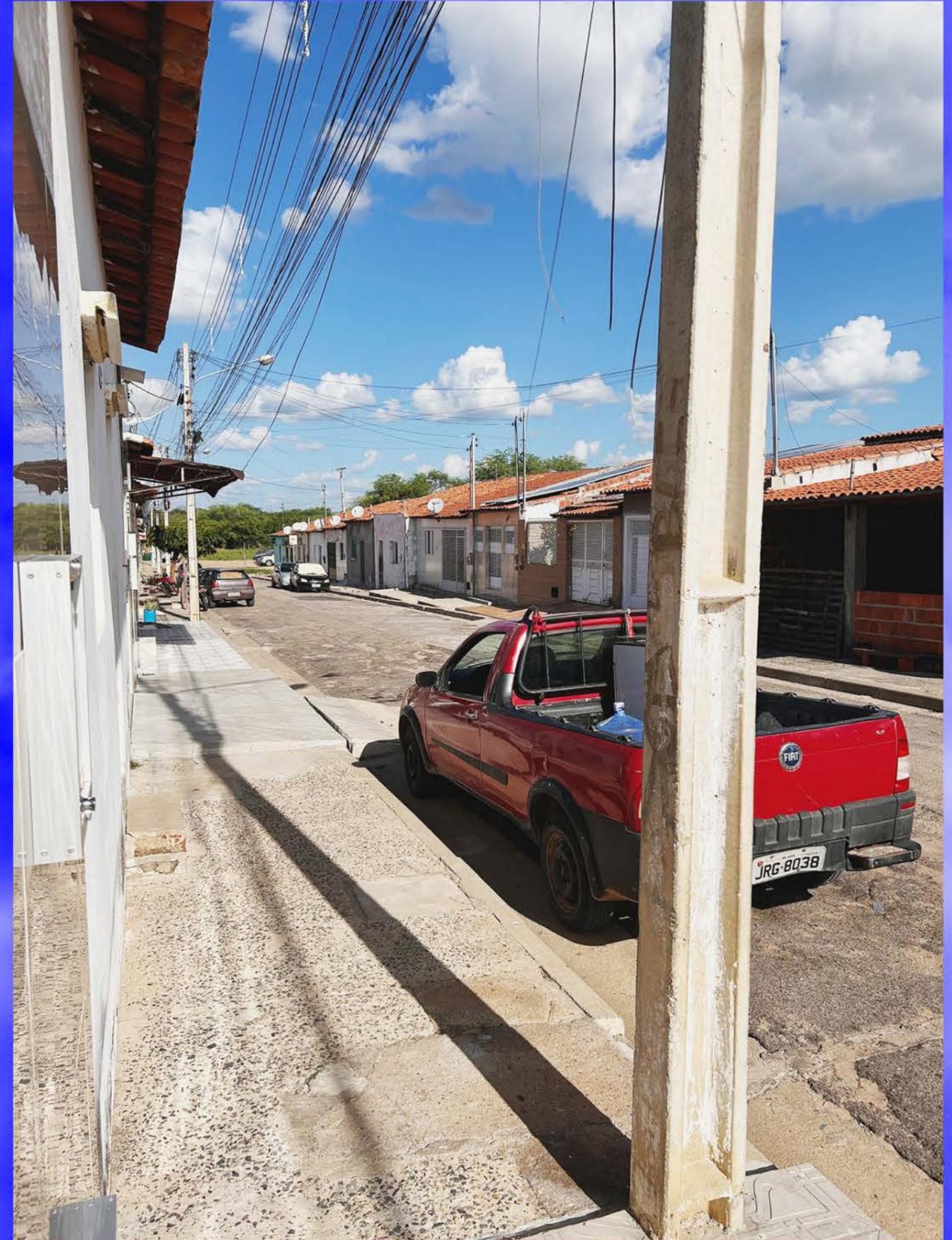
Casa em Pilar, fotografia digital. Fonte: Acervo pessoal, 2025.



Vista da janela à direita,  
fotografia digital.  
Fonte: Acervo pessoal, 2025.



Fotografia aerea do Distrito  
Pilar-BA. Fotografia digital  
com drone. Fonte: Emerson  
Henrique, 2020. Disponível em:  
<https://acesse.one/fotopilar>  
Acesso em 03 de fev. 2025.



Vista da janela à esquerda, fotografia digital. Fonte: Acervo pessoal, 2025.

“A aproximação entre a vida cotidiana e a arte retira o corpo - mediador dessas duas dimensões - das estruturas do puritanismo e do oculto.

O corpo é desvendado, desembrulhado dos invólucros artificiais.

***Representado e apresentado nu.”***

(Pires, 2005, p. 134)

**Eu visto  
o que me cabe  
e não o que me  
modifica,  
mas eu já nem  
sou mais o  
mesmo  
que cabe.**

Escrito em um pedaço de papel,  
Material pessoal, 2024.



# Entre o corpo e os conceitos

O presente projeto artístico consiste em uma investigação sobre meu processo criativo, integrando, de forma interdisciplinar, os campos das Artes Visuais, Artes Cênicas e dança, com ênfase na performance artística e na Arte Vestível. A interdisciplinaridade desses campos, aliada às minhas vivências e memórias afetivas, orienta as proposições poéticas e as investigações deste projeto.

Durante o início do processo, questioneei a relevância da poética empregada, como se minhas memórias e vivências enquanto artista não fossem suficientes para gerar trabalhos artísticos. Posteriormente, percebi que tais questionamentos estavam relacionados à autocobrança e à baixa autoestima — temáticas recorrentes em trabalhos anteriores, que também servem como base para produções em desenvolvimento. As memórias afetivas construídas a partir de laços familiares, anseios, a vulnerabilidade, questões corporais, a fruição da sexualidade, a saudade de casa e dos hábitos anteriores, além de inseguranças, são aspectos que permeiam esta investigação.

A condução da pesquisa ocorre por meio de descrições escritas, listas de propostas, cadernos de registros e fotografias do processo, compreendendo o ato criativo e poético como fruto de um olhar autobiográfico e autorreflexivo. As pesquisas em processos criativos no campo das Artes Visuais podem transitar por metodologias variadas, sem seguir necessariamente um “passo a passo” rígido ou pré-determinado.

Cada trabalho descrito nesta pesquisa revela experimentos e expressões distintos, desenvolvidos a partir das necessidades de cada produção.

Minha vivência e os sentimentos que emergem dela são investigados por meio das Artes Visuais, estabelecendo uma relação profunda entre arte e vida. O corpo, nesse contexto, é enfatizado como o principal suporte dos processos experimentais e criativos deste projeto. É a partir dessa percepção que iniciei reflexões sobre o corpo no espaço, compreendendo-o como lar e como condutor de signos.

No livro *O corpo como suporte da Arte* (2005), Beatriz Ferreira Pires apresenta, de maneira panorâmica, reflexões sobre o corpo, abordando questões como o culto ao corpo e sua banalização, com foco nas modificações corporais intencionais, como tatuagens, piercings, implantes e escarificações. Essas ideias dialogam com a pesquisa, ampliando a compreensão do corpo como suporte artístico e elemento expressivo central.

Na base comum de pesquisas, a palavra performance é definida como atuação ou desempenho de algo ou alguém, sendo amplamente utilizada em diferentes contextos e áreas de conhecimento.

No entanto, neste trabalho, o enfoque será direcionado ao campo das Artes Visuais. Nesse âmbito, a performance é compreendida como uma manifestação artística que utiliza o corpo

como suporte principal da criação, integrando elementos como vestimentas, objetos e outros recursos cênicos. Essa linguagem pode ou não envolver interação como espaço, o tempo e o público, configurando-se como uma forma híbrida e interdisciplinar de expressão.

A performance art emergiu no cenário artístico como uma extensão de práticas conceituais e experimentais do século XX, estabelecendo diálogos com movimentos como o Dadaísmo, o Futurismo e o Fluxus. Uma de suas características mais marcantes é sua natureza efêmera, pois ela se realiza em um momento específico, muitas vezes sem possibilidade de repetição ou registro completo, diferentemente de outras linguagens artísticas tradicionais. Assim, a performance rompe com a materialidade da obra de arte, privilegiando a experiência sensorial e imaterial, destacando-se como uma linguagem de resistência e reflexão crítica sobre o corpo, o tempo e as dinâmicas sociais.

Renato Cohen, em seu trabalho *Performance com Linguagem* (2002), destrincha e analisa os conceitos da performance, o corpo, as transições de uma linguagem para outra e a relação da performance com outros movimentos.

Ele afirma que por um lado a performance surgiu como forma de suprir a carência de experimentos artísticos dentro das vanguardas que não possuíam atribuições a outras linguagens, começou a ter uma saturação por parte de espetáculos que interferiu no processo

experimental da arte. Diante disso, o Brasil começou a perceber “[...] que performance é um conjunto de *sketches* improvisados e que é apresentada eventualmente e em locais alternativos” (Cohen, 2002, p.27).

Sequencialmente, o autor apresenta os conceitos e exemplifica que:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (Cohen, 2002, p.28).

Ainda:

A partir dessa primeira definição, podemos entender a performance como uma função do espaço e do tempo  $P = f(s, t)$ ; para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Nesse sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma performance, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma seqüência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo. (Cohen, 2002, p.28).

Roselee Goldberg constrói e percorre um caminho da história da performance que ficou oculta ou por motivos manifestos não ser reconhecidos enquanto performance, diante disso pode ser afirmado que a performance não surgiu somente na década de 1960.

Afirma que:

[...] o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos modelos tradicionais. A performance pode ser também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma vez ou repetida diversas vezes ou não guião; tanto pode ser fruto de improvisação como de longos meses de ensaios  
(Goldberg, 2006, p.9).

Embora a autora diferencie a performance das artes cênicas tradicionais, argumentando que o performer quase nunca cria ou interpreta um personagem e que é raro a performance seguir um enredo convencional, é válido considerar que o teatro, ao longo de sua trajetória, rompeu com esses paradigmas e desenvolveu estratégias que desafiam essa estrutura.

Como exemplo dessa relação direta com o público, da quebra da quarta parede e do improviso, pode-se citar o teatro da Commedia dell'arte, o teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956) e, mais recentemente, o teatro imersivo contemporâneo. Esses exemplos demonstram que a noção de ator e de enredo linear já é questionada dentro das próprias artes cênicas tradicionais.

Diante disso, a performance, enquanto linguagem artística, compartilha elementos do teatro e da dança, explorando experimentações narrativas não convencionais e interatividade com o público. Isso sugere que tais rupturas em relação

aos cânones tradicionais das linguagens artísticas não são exclusivas da performance, mas fazem parte de um campo de experimentação também presente na história das artes cênicas.

A performance é, em sua grande maioria, uma linguagem artística pouco compreendida (assim como outras linguagens que rompem com os moldes tradicionais) e frequentemente questionada, especialmente por seu caráter disruptivo em relação à lógica social de consumo imediato e de valorização de objetos duráveis. Essa resistência à categorização decorre do fato de a performance desafiar convenções estéticas e culturais, rompendo com paradigmas tradicionais da arte. A tentativa de definir a performance pode ser entendida como um esforço para enquadrá-la em regras e parâmetros orientadores, com o objetivo de facilitar sua compreensão. Contudo, sua característica efêmera e transitória ultrapassa tais classificações, situando-se fora das normas estabelecidas pela materialidade da arte.

No contemporâneo, a efemeridade, que tanto caracteriza a performance, vem se ramificando para as materialidades deixadas pela ação performática. Registros fotográficos e audiovisuais, vestimentas, objetos, a interação com o público, bem como modificações no espaço e na percepção do tempo, são alguns dos elementos que podem contribuir para a construção de uma materialidade artística da performance.

Essa combinação entre elementos físicos e efêmeros estabelece diálogos entre a performance, enquanto linguagem, e outras expressões artísticas, como o teatro, a dança, as instalações artísticas e até mesmo performances musicais em *shows*, nas quais esses elementos se manifestam de formas particulares.

Nesse contexto, Tania Alice enfatiza que as indefinições inerentes à linguagem da performance não a tornam inapreensível; pelo contrário, contribuem para sua definição ao realçar suas singularidades. Para a autora, essas indefinições abrem caminhos para um discernimento mais amplo e profundo, permitindo compreender a performance como uma forma de expressão que transita entre fronteiras, tensiona limites e desafia o *status quo*, tanto no campo artístico quanto no social, assim como outras linguagens artísticas:

Como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. É nesta transformação que podemos ver a principal potência da performance: a performance não representa, mas é, transforma, recria, remodela, modelos vigentes, tornando visível e palpável o invisível e o despercebido, e propõe alternativas para a transformação  
(Alice, 2016, p.23).

Entendo a performance como um corpo que respira e vive na sociedade, de maneira livre e expressiva, semelhante a uma brisa escassa em um dia quente de verão. Em certo instante, ela passa e

adentra o artista, tornando sua expressão pungente aos olhos da sociedade. Contudo, a performance também pode ser comparada a uma colher de sopa que se dirige a uma boca faminta e desavisada: antes de saciar, ela provoca desconforto nos arredores. Afirmo que a performance infiltra-se nas ações cotidianas, muitas vezes de forma sutil, mas, ao longo do tempo, ela questiona, critica e incita reflexões em mentes acostumadas à repetição automática.

O dicionário vai chamar de desempenho de uma ação, já a arte vai conduzir os entendimentos à expressão. Assim como Ludmila Castanheira, refiro-me à performance como uma expressão pulverizada no espaço e no tempo, composta por sensações e sentimentos, e que pode ser compartilhada coletivamente. Por meio dessa linguagem, é possível diluir as fronteiras entre arte, vida e cotidiano, utilizando o corpo como um objeto que expõe e problematiza mazelas sociais ainda naturalizadas.

As ações performáticas têm o poder de construir e redefinir a percepção de tempo e espaço, em uma lógica que diverge da contagem cronológica e da concepção temporal predominante na sociedade. Elas buscam confrontar os valores culturais já instituídos, subvertendo padrões e normas sociais. O performer, nesse contexto, pode se apropriar de ações simples e cotidianas, como tomar um copo de água, e transformá-las, explorando nuances de ritmo, objeto, frequência, tempo e espaço. O corpo do performer torna-se, assim, o objeto artístico com pleno domínio de sua expressão.

Segundo Eduardo Romero Lopes:

Nas ações performáticas, o corpo é condutor de metáfora da linguagem, nas quais sujeito/objeto se fundem numa ação que muitas vezes questionam valores socioculturais estabelecidos. Ao se debruçar sobre esses valores em um momento histórico em que as culturas respondem massivamente às tecnologias que se globalizam, o artista se vê diante de uma grande liberdade de expressão gestual e comportamental.  
(Barbosa, 2018, p.49)

Onde o autor afirma também:

O performer agora se utiliza de seu corpo não apenas como um objeto estético, mas também como um elemento questionador dos tabus sociais dos papéis tradicionais de gêneros e das minorias [...] os performers busquem naturalmente a estetização dos hábitos cotidianos, já que a performance questiona e põe em evidência os contextos sociais/históricas/culturais atrelados à trajetória de vida do artista. Assim, a vida social é uma das maiores fontes temáticas a serem exploradas pelos artistas performáticos  
(Barbosa, 2018, p.73).

Ainda:

O performer tem consciência de que manipular códigos estéticos dos hábitos cotidianos e que isso o coloca como um potencial desencadeador de reações divergentes do público. Por mais que o artista performático esteja seguro de como vai ser conduzir a sua performance, isso não garante a empatia dos espectadores, pois a performance confronta a audiência com a bricolagem de hábitos cotidianos com experiências não usuais  
(Barbosa, 2018, p.73).

Enquanto linguagem híbrida, integra elementos das artes visuais, cênicas, moda, cinema e dança, configurando-se como uma manifestação transgressiva e interdisciplinar. É nesse espaço de ampliação de horizontes e de confronto aos códigos sociais que

a performance gera consciência política e rompe as barreiras da segregação da arte. Essa ruptura é potencializada pelo fato de, na maioria das vezes, os performers utilizarem espaços públicos para a realização de ações performáticas, promovendo um diálogo direto com a sociedade e ressignificando o papel da arte no cotidiano.

A desigualdade social reflete-se no acesso restrito das classes menos favorecidas a espaços de cultura e arte, tornando o acesso à arte majoritariamente elitista e segregador. Mesmo com a existência de espaços culturais de entrada livre, a estrutura social reforça esse distanciamento forçado. Nesse contexto, a performance destaca-se como uma linguagem que se aproxima do público, elaborando uma arte relacional<sup>3</sup> e acessível.

Um exemplo significativo é a performance Bombril (2013), realizada pela artista Priscila Rezende nas ruas. Rezende rompe com os espaços expositivos tradicionais ao levar sua arte para o ambiente público, promovendo reflexões sobre o racismo e os preconceitos associados ao cabelo crespo. Esse caso ilustra como a performance transgride os limites convencionais da arte, deixando de se restringir às galerias para ocupar espaços públicos onde tanto o artista quanto o público compartilham o mesmo ambiente.

---

3. Arte relacional é um conceito desenvolvido pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud (1965), apresentado em seu livro *Esthétique relationnelle* (1998). Trata-se de uma abordagem artística que valoriza a interação e a participação do público, enfatizando as relações interpessoais e o contexto social na construção da obra.

A ausência de um palco que eleva o performer em relação ao público reforça o caráter relacional, colaborativo e democrático dessa linguagem artística. Linguagem essa, embora por vezes, conduza temas complexos e herméticos das artes contemporâneas, podem distanciar o público, quando este não compreende a ação ou obra apresentada. A performance, assim, torna-se um veículo potente para romper barreiras sociais e questionar estruturas de poder, aproximando a arte de pessoas que frequentemente são excluídas dos circuitos culturais tradicionais.

Por não se limitar aos cânones e por ser uma linguagem fluída, as ações performáticas podem abordar questões pessoais do artista, as margens e mazelas de uma comunidade ou grupo, ou ainda temas relacionados a problemas sociais vivenciados pelo artista. Um exemplo marcante é a performance *Cantando na Chuva* (2014), da artista paraense Berna Reale, na qual ela desfila por um tapete vermelho, vestindo um terno dourado, uma máscara de gás e segurando um guarda-chuva. O diferencial dessa ação está no local de sua execução: um aterro sanitário. A performance levanta questões relacionadas à desigualdade social e à forma como a pobreza é camuflada e esquecida por parte da sociedade. Essa e outras obras de Berna Reale possuem a potência de expor e escancarar problemas sociais latentes.

A performance se apropria do cotidiano, assim como outras linguagens artística, reconfigura a percepção e a contagem do tempo, além de circunscrever os espaços demarcados. Desenvolve, ainda, a

urgência do corpo performático em transformar a expressão em efemeridade. Foram esses pilares da performance que motivaram o início dos meus estudos em torno dessa linguagem:

O fato da performance fazer referências diretas à ação humana (tempo) em confronto com uma audiência (espaço) que questiona o corpo como território político que carrega em si potencialmente históricas individuais e coletivas como veículos de contestação sociocultural, desperta interesse nos círculos intelectuais e acadêmicos, que, a partir da década de 1970, iniciam um movimento de associar posicionamentos teóricos aos contextos das ações performáticas das Artes Visuais e do teatro (Barbosa, 2018, p.49).

Por adentrar os espaços públicos e aproximar-se do cotidiano como temática, a performance insere o público em sua ação, mesmo que este não participe diretamente de maneira somatória à obra. Ainda que a performance envolva ações próximas às corriqueiras do cotidiano, o performer transforma-se em um agente ritualístico, reestruturando simbologias e significados por meio do corpo. Independentemente da compreensão plena da ação pelo público, os indivíduos transitam pelos arredores do espaço e, muitas vezes, são instigados pela curiosidade a permanecer e observar a evolução no desenvolvimento da performance. Essa interação, mesmo que indireta, reforça o caráter relacional e acessível desta linguagem artística.

Tendo continuidade nos conceitos de performance com a obra *A arte da Performance* (2013) do autor Jorge Glusberg (1932-2012), que visa a performance como:

A performance é um questionamento do natural e, ao mesmo tempo, uma proposta artística. Isso não deve causar surpresas: é inerente ao processo artístico o colocar em crise os dogmas- principalmente os dogmas comportamentais - seja isso mediante sua simples manifestação ou através de ironia, de referências sarcásticas etc  
(Glusberg, 2013, p.58).

A performance vai além da atuação, representação, realização de uma série de movimentos ou gestos, desempenho ou ritualização de um momento, ela se fundamenta na percepção do corpo do artista, que se reconhece enquanto suporte para que a arte aconteça. A performance pode até utilizar o corpo enquanto suporte artístico, assim como outras linguagens e até criar diálogos a partir do corpo e efemeridade. No entanto a performance, não se ampara em linguagens semelhantes, sua linguagem é autônoma.

Retomo e enfatizo que a performance se divide e dialoga com outras linguagens artísticas, como a dança e o teatro, ao adotar o conceito de utilização do corpo tanto como suporte quanto como obra de arte em si, compreendendo-se como/enquanto processo e enquanto finalização da obra. Talvez o que torne a performance pouco compreendida por aqueles que estão fora ou que possuem pouco contato com o circuito artístico contemporâneo, em comparação com o teatro ou a dança, seja a forma como a maioria das performances ocorre: muitas vezes de maneira não anunciada, sem um texto introdutório descritivo da obra ou abordando questões e contextos que fogem da linearidade. Essa dificuldade de compreensão também pode se estender a outras linguagens experimentais ou que exploram vertentes além das práticas tradicionais.

Trata-se de uma retomada do corpo como elemento central, capaz de criar diálogos com o espaço e com o público de forma corporal. Embora o corpo tenha sido representado na arte ao longo da história, na contemporaneidade, ele passa por um processo de valorização artística mais intenso. Nesse contexto, a performance tem sido cada vez mais observada como uma linguagem e expressão legítima, ampliando suas possibilidades de experimentação e reflexão. Este corpo performático, em que cada parte pode ser utilizada como símbolo ou signo para comunicar ideias, estabelece um diálogo direto com a moda. Optei por explorar essa interdisciplinaridade, na qual a arte vestível se apresenta como um movimento que, em sua essência, utiliza o corpo como suporte artístico para conectar arte e moda.

A arte vestível, também conhecida como *wearable art* ou moda-arte, constitui uma expressão híbrida que combina elementos da indústria da moda e características da arte vestível não e limita ao uso, somente, de materiais têxteis, abrindo espaço para experimentações com outros meios e suportes.

Além disso, a arte vestível, a vestível relacional e a moda conceitual assumem um caráter crítico, questionando o consumo massificado e os padrões impostos pela indústria da moda. Essa fusão transforma as roupas, que transcendem sua função inicial de cobrir o corpo, em veículos artísticos de expressão. Nesse contexto, peças de moda ocupam galerias e museus, enquanto a arte conceitual e a performance rompem barreiras, adentrando as passarelas.

No livro *A Edição do Corpo: Tecnociência, Artes e Moda* (2016), Nizia Villaça aborda a relação entre arte e moda na evidenciando como a moda, integrada à arte, contemporaneidade, apresentando-a como uma expressão que ultrapassa a funcionalidade tradicional do vestir. A autora reflete sobre questões relacionadas ao corpo, gênero e tecnologia, torna-se um campo fértil para investigações estéticas e sociais. Neste projeto artístico saliento que o contexto social e histórico, os trabalhos relacionados, bem como as contribuições de teóricos e pesquisadores, são citados e revisitados de forma não linear ou cronológica. Ainda que a abordagem não siga uma estrutura rígida, esses elementos foram cruciais para potencializar os processos criativos.

O objetivo desta investigação não é propor a criação de novas teorias ou modelos analíticos. Pelo contrário, **o foco está em apresentar as investigações poéticas e os processos criativos que emergem de minha prática artística.** Este trabalho convida o leitor a acessar e refletir sobre as camadas simbólicas e subjetivas que permeiam os próprios trabalhos, explorando as interseções entre arte, vida e memória de forma sensível e autorreflexiva.

A pesquisa reafirma o caráter interdisciplinar das Artes Visuais, demonstrando como os processos criativos podem se nutrir de diversas fontes e experiências, sem a necessidade de um percurso linear ou hierarquizado.

É essa liberdade metodológica que permite o aprofundamento poético e a experimentação artística, essenciais para o desenvolvimento das obras apresentadas.

# Referências visuais e performáticas

É de suma importância reconhecer que um trabalho artístico raramente percorre um trajeto sem estabelecer vínculos e diálogos com produções preexistentes, ou sem identificar em outras linguagens e meios referências que solidifiquem esse percurso. Neste contexto, marcado pelo excesso de estímulos visuais e pela aceleração na circulação de imagens, torna-se imprescindível não apenas ser impactado por essas influências, mas também promover diálogos entre referências oriundas de diferentes circuitos e mídias, sejam impressas ou digitais.

Assim, as influências visuais que atravessaram esta pesquisa foram coletadas e estão enumeradas a seguir, sem obedecer a uma ordem de importância ou linearidade cronológica dos acontecimentos. Sendo assim:

1. Alexandre Bianchini e suas formas de explorar os elementos naturais e corpo;
2. Efe Godoy que transmuta elementos e memórias em seus trabalhos;
- 3-4. As temáticas apresentadas no trabalho de Berna Reale (1965-);
5. Os vestidos não vestíveis feitos com materiais cortantes e perfurantes (1997), de Nazareth Pacheco (1961-);
6. A incrível criatividade da criadora de conteúdos Alessandra Araújo, que transforma vegetação local em vestimentas criativas;

7. O entrelaçamento do corpo, da natureza e da espiritualidade na obra de Carolina Botura (1982-);
8. A musicalidade, vivência e lamúrias de Jup do Bairro (1993-);
9. A performance Objeto Gritante (2019), do artista paraense Nau Vegar (1981).
10. A quebra dos padrões de vestuário com a performance Trajes de Verão (1956), de Flávio de Carvalho (1899-1973);
11. Os mini talheres presentes na arte vestível de Veronica Alckmim França (1991);
12. A percepção do tempo na videoperformance Eating a Hamburger (1982), de Andy Warhol (1928-1987);
13. A fluidez, o movimento e a ressignificação dos materiais nos Parangolés (1954-1979), de Hélio Oiticica (1937-1980);
14. O ato de destruir artes vestíveis durante a passarela com a coleção A Costura do Invisível (2004), de Jum Nakao (1966-);
15. O corpo e o cabelo carregados de ancestralidade na performance Bombril (2010), de Priscila Rezende (1985);
16. A instalação com uniforme Abre Caminho (2019), de Dayane Tropicaos (1988-).

Além da lista enumerada de referências, ao longo desta pesquisa outras influências são citadas, tanto no corpo do texto quanto de forma visual. Todas essas imagens foram localizadas por meio do Google Imagens, utilizando a barra de pesquisa com os respectivos nomes das obras ou dos artistas.



1



2



10



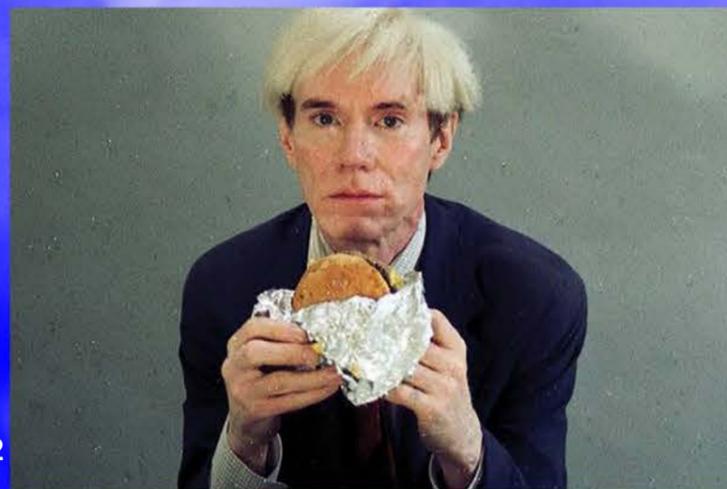
11



3



4



12



14



5



6



7



13



8



9



15



16



# O corpo no despír- vestir performático



# Corpo na rua

As vestimentas criam códigos, delimitam posições, definem hierarquias e estabelecem distinções ou igualdades, delegando papéis de poder. A ausência dessas vestes — a nudez — é, por sua vez, construída a partir do contexto em que está inserida. Em determinados espaços, formam-se códigos nos quais os frequentadores espreitam regras implícitas ou sub-regras preestabelecidas para aquele ambiente.

Um exemplo é o carnaval brasileiro, período em que, em determinados espaços, a nudez, as roupas escassas ou trajes fora do cotidiano, bem como a inversão de vestimentas tradicionalmente associadas a gêneros (roupas ditas femininas e masculinas), são permitidos e até naturalizados. No entanto, fora desse período, essas mesmas práticas são frequentemente rejeitadas pela mesma sociedade que as aceita temporariamente em fevereiro. Outro exemplo são as saunas, onde, para adentrar, exige-se a retirada das roupas, restando apenas uma toalha ao redor do corpo, a qual pode ser removida dependendo do ambiente. Caso um indivíduo entrasse em uma sauna utilizando um terno ou um vestido longo e formal, isso destoaria completamente do código estabelecido naquele espaço.

Como afirma a autora sobre a nudez:

Normalmente, a nudez partilhada, presumida na troca de roupas, é restrita a situações íntimas e/ou sexuais e privadas, ou a festa públicas em que as balizas da vida comum estão temporariamente suspensas. Partilhar a nudez fora das chaves, trocar de roupa com desconhecidas ou sob olhar de desconhecidos dentro dos quais costumamos nos orientar: classe social, credo, sexualidade (Castanheira, 2018, p.115)

Mesmo na contemporaneidade, considerando um recorte brasileiro, a nudez ainda é amplamente associada ao nocivo, ao pejorativo ou à sexualidade. Giorgio Agamben (1942) discorre sobre a relação entre nudez e cultura ocidental, apontando que essa associação está diretamente vinculada a escritos teológicos. Em sua análise, Adão e Eva são descritos como corpos nus que, inicialmente, não percebiam a nudez como algo distinto, pois o consideravam natural. Após o pecado original, entretanto, eles tomam consciência de sua nudez, associando-a ao erro cometido ao ingerir o fruto proibido.

O autor afirma, com base em teorias de teólogos:

[...] isso não ocorre por causa de uma simples ignorância precedente que o pecado anulou. Antes da queda, mesmo sem estarem cobertos por nenhuma veste humana, não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que os envolvia tal como um traje glorioso (na versão judaica dessa exegese, que encontramos, por exemplo, no Zohar, fala-se de uma veste de luz). É dessa veste sobrenatural que o pecado os despe, e eles, desnudados, são forçados, em primeiro lugar, a se cobrirem confeccionando, antes, com as mãos uma tanga de folhas de figueira [...]  
(AGAMBEN, 2021, p. 91-92).

Ele segue afirmando:

A nudez, a 'nua corporeidade', é o resíduo gnóstico irreduzível que insinua na criação uma imperfeição constitutiva e que se trata, em todo caso, de cobrir. [...] Se a nudez é marcada, na nossa cultura, por uma herança teológica tão pesada, se ela é só o obscuro, inapreensível pressuposto da veste [...] a nudez não é um estado, mas um acontecimento  
(Agamben, 2021, p. 100-101).

Ao longo da história da arte, diversos performers utilizaram a nudez como ferramenta de comunicação, expressão ou protesto. Seguindo essa linha, realizei uma ação performática em que me despi em um espaço público, com o objetivo de vivenciar e refletir sobre as vulnerabilidades envolvidas ao deixar o lar de origem.

Foi necessário sair, pela primeira vez, da casa dos meus pais – o lugar onde nasci, cresci e vivi até então – para enfrentar uma experiência completamente fora da minha realidade. cursar as disciplinas do mestrado em Artes Visuais em outra cidade nunca foi, ou ao menos não era, um sonho ou objetivo previamente traçado. Isso porque, em minha antiga realidade, nem mesmo ingressar em um curso de graduação fazia parte das expectativas. É difícil almejar algo que não está próximo ou sequer é mencionado no cotidiano. O mestrado, portanto, não representou apenas a abertura de novas possibilidades acadêmicas, mas também a descoberta de realidades inéditas e um amadurecimento pessoal significativo.

Após quinze dias vivendo em uma casa situada a vinte e duas horas de viagem da minha cidade natal, compartilhando um apartamento-república com cinco pessoas até então desconhecidas, comecei a perceber a estranheza dessa nova realidade. Meu corpo sentiu a vulnerabilidade de estar em um espaço que ainda não era possível chamar de lar. Inspirado por essa percepção e pelo turbilhão de sensações e emoções geradas pela mudança, concebi o trabalho que se tornou o prelúdio de uma série de experimentações artísticas.

Intitulada “Corpo na Rua”, a fotoperformance foi a modalidade que encontrei para expressar a vulnerabilidade vivenciada durante esse período de adaptação. A ação consistiu em despir-me de qualquer vestimenta, acessório ou calçado e permanecer sentado próximo a um colchão descartado em uma via pública localizada nos arredores da Rodovia Governador Antônio Mariz 117-1, no bairro Água Fria, João Pessoa – PB, próximo ao apartamento onde eu residia. Saí do meu quarto vestindo uma bermuda de poliéster, uma camiseta de algodão clara, chinelos de borracha e carregando uma toalha de banho. Dirigi-me à rua lateral da residência, acompanhado por dois amigos: um portava uma câmera fotográfica semiprofissional e o outro segurava a toalha que serviria para cobrir meu corpo, caso necessário. A poucos metros de casa, em uma área de baixa iluminação, cuja única fonte de luz era a tonalidade amarelada de um poste, encontramos um colchão de casal descartado no canto direito da rua.

Observamos o movimento do entorno. Motos, carros e ônibus transitavam de forma esparsa. Então, posicionei-me próximo ao colchão, que assumiu o papel de um elemento de diálogo com o corpo performático nesta fotoperformance. Nos primeiros segundos, o ato de despir-me evocou uma sensação cotidiana, semelhante a chegar em casa após um dia de trabalho e correr para tomar um banho, sem preocupações com o ambiente ao redor.

Enquanto me posicionava, sentado no chão ao lado do colchão, repensei a proposta da fotoperformance. A exposição do meu corpo nu em um espaço público desafiava tanto as normas sociais quanto minha própria percepção de vulnerabilidade, transformando a ação em uma experiência de reflexão e resistência simultânea. O objetivo principal da performance era estabelecer uma relação simbólica entre o corpo humano, a vulnerabilidade e a condição de abandono, tomando como referência a figura do corpo animal.

Por tratar-se de uma ação envolvendo a nudez e realizada durante a noite, a experiência intensificou uma sensação constante de alerta, marcada pela iminência de perigo, que poderia surgir de qualquer direção. Inicialmente, a performance foi concebida para durar entre 40 minutos e 1 hora, porém, foi interrompida por um homem que estacionou próximo ao local, desceu do carro com expressão de hostilidade, utilizou o celular e contatou a polícia.

Após a realização da performance, diversas inquietações surgiram, especialmente em relação às questões de gênero, sexualidade e expressões de identidade. Essas reflexões foram levadas para discussão em sala de aula, durante uma disciplina que abordava censuras na história da arte. A performance tornou-se, assim, objeto de análise acadêmica. Embora o propósito inicial fosse expressar o processo de adaptação a uma nova cidade e residência, a ação performática revelou camadas simbólicas adicionais que não haviam sido intencionalmente concebidas. Essas novas questões expandiram a complexidade interpretativa da obra.

É importante destacar que essa performance não teve um longo período de produção, elaboração poética ou desenvolvimento conceitual. Ela emergiu de uma necessidade visceral de experimentar a vulnerabilidade. Embora eu já tivesse utilizado a nudez em performances anteriores, como em trabalhos realizados nos espaços de convivência e na sala de aula vinculados à disciplina de Performance do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco, os contextos dessas ações diferiam substancialmente.

No ambiente acadêmico, mais especificamente em uma disciplina que discute o corpo na performance, a aceitação da exposição corporal é consideravelmente maior. Nesse espaço, o corpo performático encontra menos resistência e enfrenta menos riscos em comparação à exposição em um ambiente público, como uma rodovia, onde a vulnerabilidade é intensificada pelas condições externas e pelo julgamento social.

Dias após a performance, as inquietações geradas continuaram a se aprofundar, sendo novamente levadas para o contexto acadêmico e analisadas em uma disciplina sobre censura na história da arte. O que inicialmente tinha como intenção expressar a adaptação a uma nova realidade transformou-se em um ponto de partida para reflexões mais amplas, abordando questões sobre identidade e vulnerabilidade, que emergiram de forma espontânea durante o processo criativo e reflexivo.

Quase um ano após a realização da ação performática *Corpo na Rua*, ainda me deparo com questionamentos e reflexões sobre os sentimentos que a performance despertou. Recentemente, ao assistir a uma série que retratava a formação de quadrilhas especializadas em assaltos a bancos em cidades pequenas com pouco policiamento, uma cena específica trouxe novamente à tona questões relacionadas à performance. Na cena, os assaltantes, vestidos com roupas longas, luvas e toucas ninja, invadem o banco e ordenam que as vítimas fiquem nuas. Embora pareçam desconectados, estabeleci uma relação entre essa situação e o conceito de vulnerabilidade. A presença de um corpo vestido diante de um corpo nu denota uma construção de poder e superioridade. No caso mencionado, as vítimas já estavam em desvantagem por estarem sob a mira de homens armados, mas a vulnerabilidade foi acentuada pela nudez forçada em um espaço público.

Esse contexto ressalta como o espaço interage com os corpos que o habitam, criando acordos sociais que, quando rompidos, tornam o corpo destoante do comportamento comum. Um corpo nu, nesse cenário, simboliza fragilidade, desamparo e inferioridade em comparação aos corpos vestidos. Além disso, a nudez intensifica a manipulação e reduz a probabilidade de resistência ou fuga, pois o corpo humano despido ainda carrega significados e tensões históricas em uma sociedade eurocêntrica. Giorgio Agamben ilustra essa questão ao descrever uma performance realizada em Berlim, em 2005, em que mulheres nuas, enfileiradas, foram expostas ao olhar público:

A primeira impressão de quem experimentava observar não somente as mulheres, mas também os visitantes que, tímidos e, ao mesmo tempo, curiosos, começavam a olhar pelo canto de olho aqueles corpos que, no fim das contas, estavam ali para serem vistos, e depois de terem dado voltas em torno deles, como se estivessem fazendo uma espécie de reconhecimento pelas fileiras quase militarmente hostis das nuas, afastavam-se embaraçados, era a de um não-lugar [...] Homens vestidos que observam corpos nus: essa cena evoca irresistivelmente o ritual sadomasoquista do poder (Agamben, 2021, p. 89).

Somando esses dois cenários distintos, percebo como o público reage a um corpo nu. Enquanto o corpo nu na rua é frequentemente associado à transgressão, como distúrbios mentais ou atentado ao pudor, o corpo nu em uma galeria de arte é mais facilmente compreendido como uma expressão artística. Entretanto, ambos os corpos nus podem ser interpretados como objetos passíveis de manipulação de poder.

Essa reflexão me remete à performance *Ritmo Zero* (1974), de Marina Abramovic, na qual a artista se coloca à disposição do público diante de uma mesa repleta de objetos. Nesse contexto, o público exerce controle sobre o corpo vulnerável da performer, como se brincasse com um fantoche, satisfazendo um desejo de domínio sadomasoquista. Ao me posicionar em uma rua, despido, para realizar a performance sem as paredes protetoras de um espaço expositivo e sem um público previamente preparado, o corpo/objeto performático torna-se suscetível às intervenções do espaço e das pessoas presentes. Durante a ação, fui abordado por um homem, vestido com roupas comuns, que não compreendia a proposta da performance.

Nesse momento, instaurou-se um jogo de poder no qual ele assumiu a posição de superioridade, interrompendo sua viagem, descendo do carro e interagindo de maneira agressiva com o corpo nu (inferior).

Persistir na posição performática teria aumentado o risco, e, diante das inúmeras possibilidades de desfecho, decidi, com o apoio do fotógrafo e de outra pessoa da equipe, retirar-me do local. No instante de uma intervenção inesperada, não há tempo para processar plenamente os sentimentos. Somente posteriormente, ao revisar os registros, pude refletir sobre as sensações experimentadas. Tremores leves nas pernas, o silêncio meditativo e sentimentos de angústia foram algumas das reações corporais identificadas.

A partir das observações realizadas nessa e em outras performances, bem como das leituras sobre a nudez, concluo que o corpo performático nu, despido de vestimentas, encontra-se em um estado de extrema vulnerabilidade, independente do espaço em que a ação ocorre.

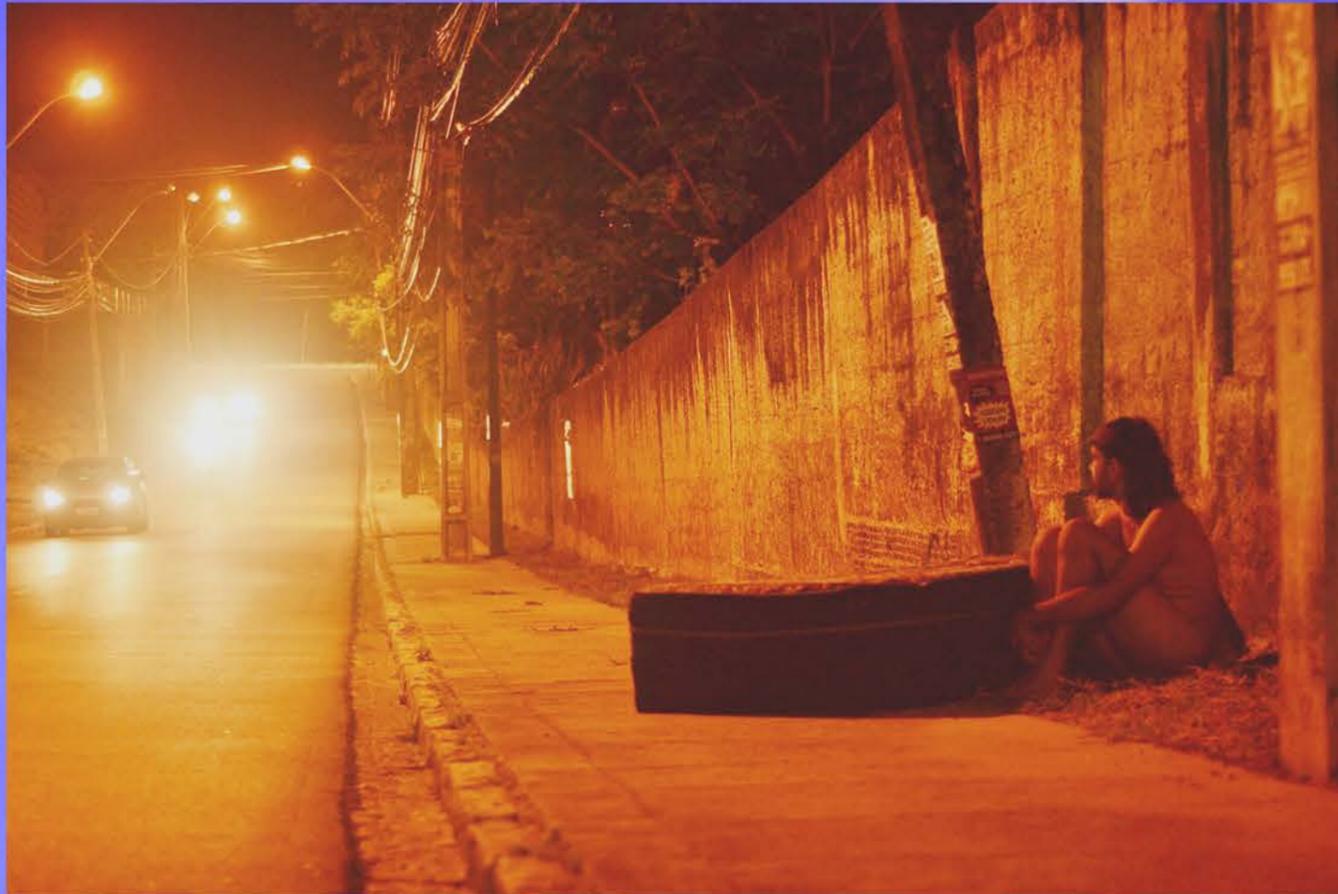
Embora em um espaço artístico, com um público familiarizado com as artes, os riscos sejam reduzidos em comparação aos espaços públicos, a interação com o público durante uma performance é sempre imprevisível. O desejo de dominar um indivíduo vulnerável emerge quando há oportunidade, especialmente em contextos em que o performer se coloca em uma posição permissiva, estimulando uma

dinâmica de poder: “Se o performer se colocou nessa posição, eu vou aproveitar.”



**DEPOIS QUE O CORPO NASCE,  
NUNCA MAIS FICA NU,  
ELE FICA DESPIDO DE ROUPA.  
NU DE VIVÊNCIA, NUNCA.**

Texto autoral encontrado em pequeno caderno de anotações.  
Arquivo pessoal, 2023.



Corpo na rua. Fotografia digital. Foto: Orlando Matos, acervo pessoal, 2023.



Corpo na rua. Fotografia digital. Foto: Orlando Matos, acervo pessoal, 2023



**Precisei me despir do  
meu corpo lar,  
para me vestir.  
Vestir de  
novas possibilidades.**

Corpo na rua III. Fotografia digital. Foto: Orlando Matos, acervo pessoal, 2023.

Texto autoral registrado em bloco de notas, acervo pessoal, 2023.

Adriano  
ARAÚJO

Corpo  
na  
rua

*Um corpo fora de casa,  
não encontro casa  
a casa que aqui morava  
ficou  
e assim como um cão de rua  
meu corpo  
se encontra vulnerável  
despido de segurança  
segurança  
que a casa me proporciona.*



A fotoperformance "Corpo na rua" está presente na página 156 da Revista Têmpera vol. 6, nº17 de 2024. Disponível no site Revista Têmpera.art.



**Corpo  
azul  
anil**

Este trabalho resulta de processos criativos desenvolvidos durante o componente curricular “Memória e Narrativas em Artes 2023.1”, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. No âmbito desse componente, fomos instigados a revisitar a memória para compreender como criamos vínculos com as artes. O foco está na memória e na forma como lidamos com o simples fato de que ela consiste em momentos vividos e guardados individualmente, não podendo ser integralmente transportada para um espaço físico do passado. A memória se manifesta de maneira fragmentada, acionada por disparadores diversos. No decorrer dos processos criativos, refleti e questioneei o registro da memória a partir da seguinte problematização: uma concepção tecnicista da memória social, que em muitos aspectos a assimila à “memória” do computador, supõe resolvidas duas grandes questões:

Uma tal concepção tecnicista da memória social, que em muitos pontos assimila está à “memória” do computador, supõe resolvidas duas questões maiores. A primeira é bastante ingênua: registrar, descrever, representar a realidade (saber ou acontecimento) é suficiente para produzir memória? ou ainda: a partir de quando, e do que, um acontecimento constitui memória?

A segunda é sociológica: o que ocorre, nessa redução tecnicista, com os processos de manutenção da coesão social (Achard, 1999, p.23).

Minhas memórias foram acessadas a partir dos dispositivos disparadores utilizados em sala de aula, os quais se basearam nos cinco sentidos humanos (visão, audição, paladar, olfato e tato) como meios de captação de informações do ambiente.

Minhas memórias foram acessadas a partir dos dispositivos disparadores utilizados em sala de aula, os quais se basearam nos cinco sentidos humanos (visão, audição, paladar, olfato e tato) como meios de captação de informações do ambiente.

Esses disparadores me conduziram à compreensão de que foi na lavanderia da minha mãe que despertei para a criatividade artística, por meio da variedade de texturas, cores e estampas dos tecidos que chegavam para ser lavados. A partir desse recorte da memória, fui construindo uma vestimenta intitulada Memória Vestível, em que todo o processo criativo é enfatizado como parte essencial, culminando na performance **Desamarelei o mar com minhas meras memórias azul-anil**, vista como o ponto final desse percurso.

As principais justificativas para a escolha dessa temática foram os estímulos acionados durante o componente curricular, que instigaram reflexões sobre memória e narrativas no campo das artes (Achard, 1999; Gondar, 2008). Além disso, a distância de casa gerou desafios no cuidado com minhas roupas, levando-me a recorrer aos ensinamentos de minha mãe, o que intensificou as relações afetivas. Por se tratar de uma investigação sobre memória e afeto em torno do cuidado com a vestimenta, esta se apresenta como um elemento carregado de significados. Diante da limitação de recursos para criar uma vestimenta do zero, recorri ao processo de curadoria em brechós, onde coletei peças prontas que serviram como base para o desenvolvimento do projeto.

Notório que a criatividade e os processos criativos são moldados pelas possibilidades e pelos imprevistos. Em uma entrevista concedida em 2009, a artista Marilá Dardot afirmou que os brasileiros são criativos e compreende a criatividade como a capacidade de lidar com imprevistos e encontrar soluções. Segundo a artista, esses são métodos investigativos na arte. O processo de modificação da peça garimpada até sua transformação em vestimenta para a performance durou cinco semanas. Nessa vestimenta, registrei frases, imagens e memórias por meio de pintura, bordado e aplicação. Além disso, a vestimenta na performance assume um papel relevante dentro do conjunto do processo performático.

Utilizo o cenário imagético da lavanderia de minha mãe como um universo experimental/laboratorial para a criação desse espaço de memórias, pois os utensílios e os processos de lavagem foram fundamentais para o meu despertar criativo. O nome da obra constitui um trocadilho poético: Passa remete tanto ao verbo “engomar” (passar ferro, termo amplamente utilizado no Nordeste do Brasil), sugerindo a ação de engomar o dia, quanto à percepção do tempo que transcorre.

Enquanto realizava a limpeza da peça, antes mesmo de iniciar sua transformação em vestimenta, refleti sobre como esse processo sempre esteve presente no meu cotidiano.

No entanto, percebo que o trabalho manual e braçal envolvido na limpeza de roupas quase nunca é valorizado; normalmente, apenas a peça finalizada e exposta recebe reconhecimento. Além disso, a forma como a vestimenta se alinha ao corpo que a veste esteve – e ainda está – relacionada ao *status* social:

Visto porque a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou nível de portador. [...] Tais recursos, que à medida que se elevava na escala social se tornavam mais exagerados, teriam como objetivo [...] demonstrar através, do desconforto, a todos os observadores, que seu portador não estava empenhado em nenhuma espécie de trabalho produtivo e pertencia, por conseguinte, à classe privilegiada, à classe ociosa. (Souza, 1987, p. 125 apud Monteleone, 2019, p.2).

O processo de higienização da peça foi fotografado e resultou em uma animação em vídeo curto, no estilo *stop motion*<sup>4</sup>, com 64 fotografias. O objetivo dessa animação é mostrar poeticamente a presença ausente de minha mãe naquele espaço. As fotografias foram realizadas na lavanderia da minha atual residência, durante dois dias e em diversos horários, com o intuito de capturar a luz no ambiente da lavanderia, espaço considerado periférico da casa.

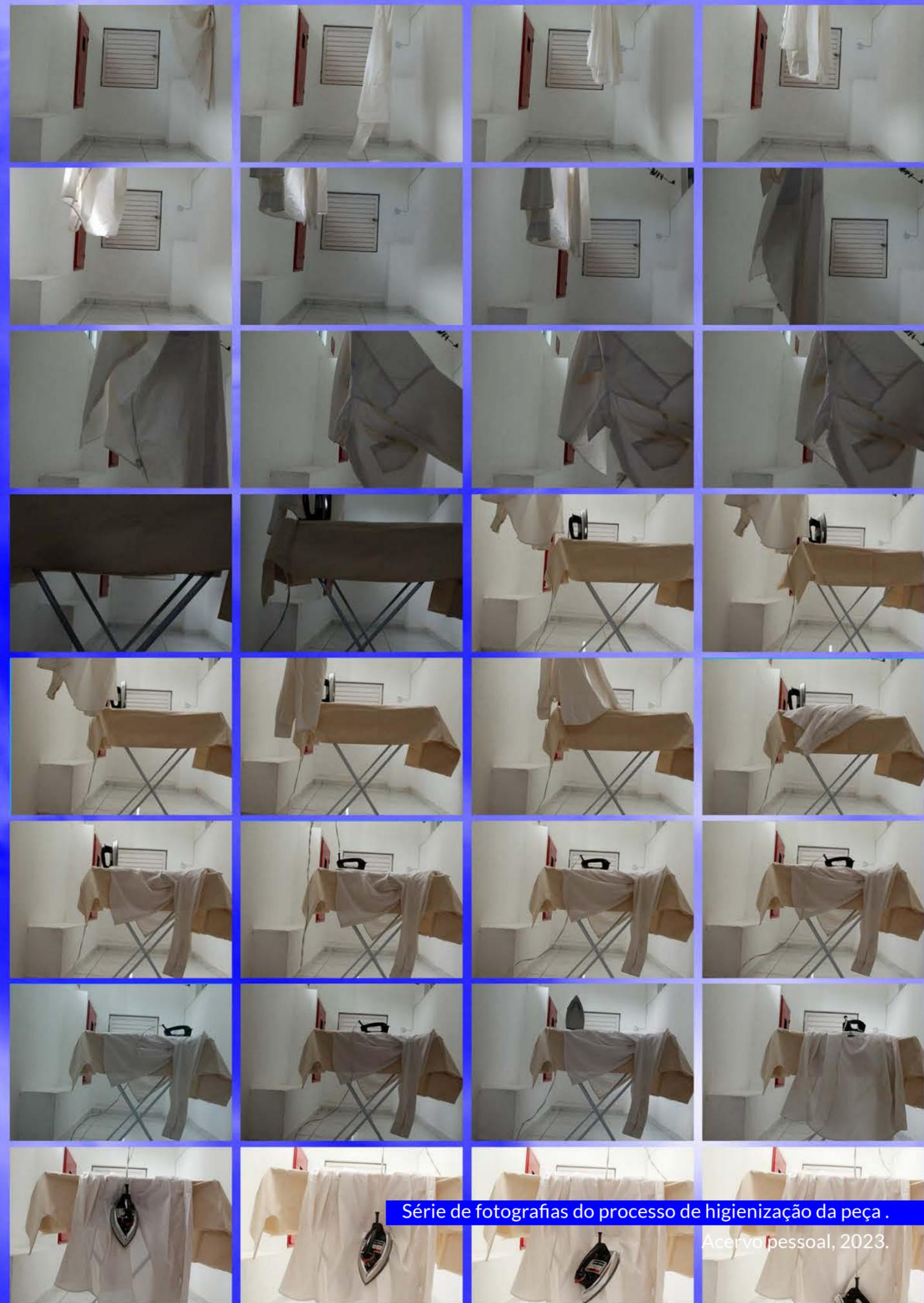
---

4. *Stop motion* é uma técnica de animação na qual objetos ou cenas são fotografados quadro a quadro, sendo movidos entre cada captura para criar a ilusão de movimento quando as imagens são reproduzidas em sequência.

Escaneie  
o QR Code  
e assista  
o Stop Motion

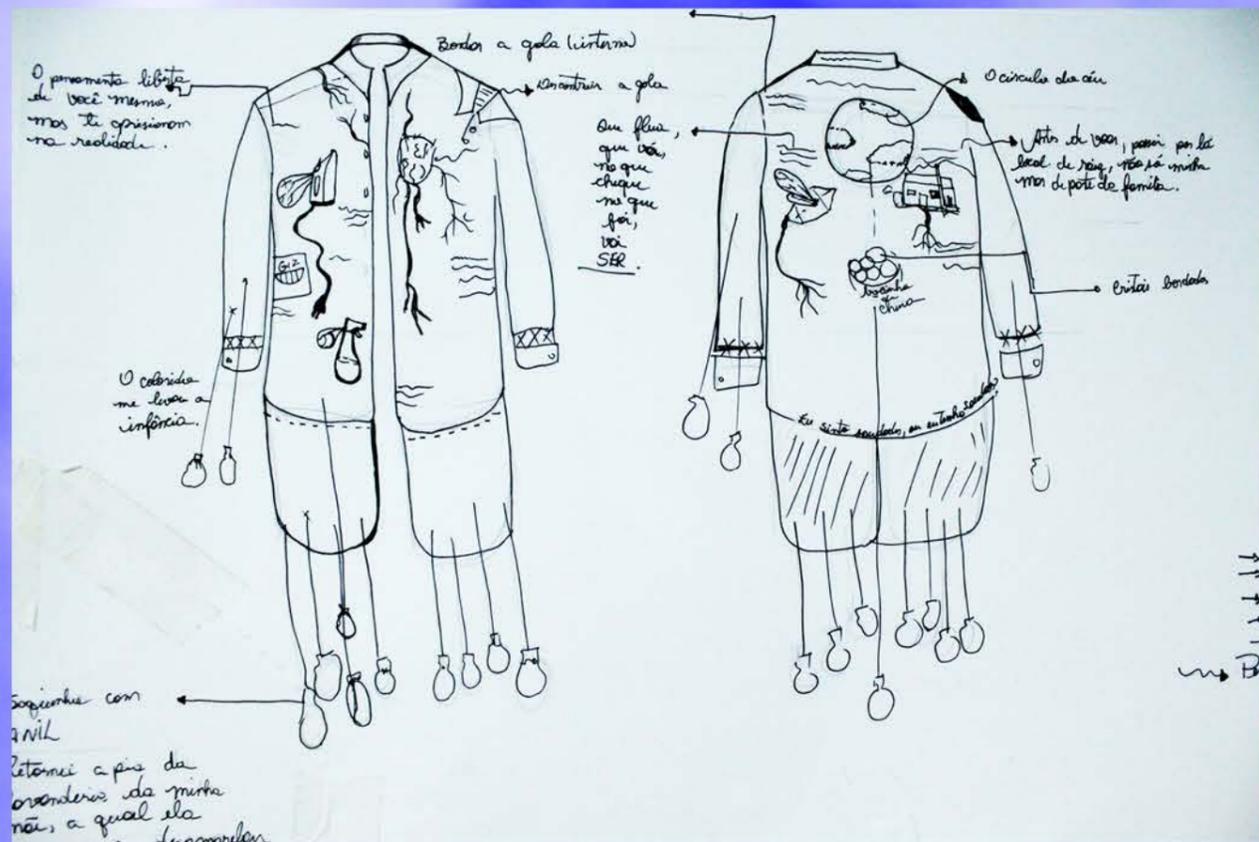


**Passa o dia**



Série de fotografias do processo de higienização da peça.

Acervo pessoal, 2023.



Esboço e partes do processo. Registros do processo de criação de arte vestível. Nanquim sobre papel, pintura em tecido e bordado. Acervo pessoal, 2023.



Memória Vestível (frente), técnica híbrida, dimensões variáveis, 2023.

Memória Vestível (verso), técnica híbrida, dimensões variáveis, 2023.

A performance foi uma ação única, realizada na praia de Tambaú, em João Pessoa - PB, a primeira que conheci ao chegar à cidade. A coloração amarronzada do mar me causou estranhamento, o que constituiu uma das justificativas para a escolha desse espaço. Esse contraste visual entre o que se espera de uma paisagem litorânea e o que se encontra na realidade despertou em mim a necessidade de explorar, através da arte, as tensões entre o natural e o inesperado. Saí de casa vestindo calça, camisa e chinelos brancos, carregando uma trouxa de tecido que continha a vestimenta central da performance. O branco, símbolo de pureza e neutralidade, funcionava como um ponto de partida visual que contrastaria com as mudanças cromáticas provocadas pela ação performática. Ao atravessar a orla e adentrar a faixa de areia, o público presente direcionou seus olhares ao meu corpo, criando uma interação espontânea e inevitável entre o performer e o ambiente. Esse contato inicial com o olhar do outro já instaurava a performance como uma experiência compartilhada, ainda que silenciosa.

A troca de roupas ocorreu na própria praia, um ato que, por si só, já subvertia a função tradicional daquele espaço público. Ao me despir das roupas brancas e vestir a nova indumentária, o corpo assumia um novo papel, transformando-se em suporte e veículo da ação artística. A vestimenta utilizada na performance continha pequenos saquinhos de tecido preenchidos com pedrinhas de anil, posicionados de forma estratégica para que, ao entrar em contato

com a água salgada, liberassem gradualmente uma pigmentação azulada. Esse processo não apenas alterava a aparência da vestimenta, mas também simbolizava a transformação e a interação entre o corpo e o ambiente natural.

Me movimento seguindo o balanço das ondas, deixando que a água conduzisse parte da ação, o que reforça o caráter efêmero e imprevisível da performance. O mar, com sua força e constância, tornou-se um coautor da obra, diluindo e espalhando o pigmento azul, criando um diálogo visual entre o corpo e o ambiente. Finalizei a performance ao sair do mar, remover a vestimenta e torcê-la, permitindo que a água azulada escorresse pelas minhas mãos, como se o próprio corpo exalasse as marcas da experiência vivida. Esse gesto final, além de simbolizar a liberação das tensões acumuladas durante a ação, também reforçou a relação entre o efêmero e o residual, entre o que é vivido no presente e o que permanece como memória visual e sensorial.

A relação entre o corpo do performer, o espaço, o público e a efemeridade da ação reforça que “o fato de o performer lidar muito com o ‘aqui-agora’ e ter um contato direto com o público faz com que o trabalho com energia ganhe grande significação” (COHEN, 2013, p. 105). Esse caráter transitório da performance, somado à participação involuntária do público e à intervenção nos elementos naturais, evidencia a potência da arte como meio de reflexão sobre o tempo, o espaço e as transformações corporais e ambientais.

Nomear o trabalho foi uma decisão que surgiu apenas ao final do processo, juntamente com a elaboração de um roteiro base da performance. A palavra *desamarelei* está vinculada ao vocabulário da minha mãe, utilizada por ela para se referir à prática de remover sujeiras ou manchas que tornam uma peça têxtil amarelada. No contexto desta performance, o termo é empregado como um trocadilho poético para afirmar que o mar possui uma coloração amarelada. A partir das minhas memórias afetivas — especialmente aquelas relacionadas aos ensinamentos domésticos transmitidos por minha mãe —, propus poeticamente tornar o mar mais límpido, utilizando pequenas ações corporais em meio à vastidão do oceano.

Relaciono esses movimentos performáticos à tentativa de promover grandes mudanças a partir de pequenos atos simbólicos. O anil, utilizado na performance, é um dos artifícios empregados em lavanderias para desamarelar roupas originalmente brancas, por meio de um leve tingimento azulado. Na ação, o anil assume a função simbólica de desamarelar o mar, transferindo para o ambiente natural um gesto carregado de significado doméstico e afetivo.

Enquanto artistas, estamos cada vez mais voltados ao registro dos processos criativos. No entanto, percebo que esses registros, ao mesmo tempo em que tornam o processo visível, também criam recortes que podem distanciar a obra da sua totalidade. Parte deste processo criativo foi documentada por meio de fotografias, vídeos e breves anotações.

No entanto, notei que algumas etapas importantes não foram registradas, como, por exemplo, a escolha dos brechós, a seleção dos materiais e os motivos que orientaram essas escolhas. Essas lacunas evidenciam como a documentação pode, por vezes, deixar de capturar aspectos essenciais do processo criativo.

Como relatado ao longo deste ensaio, a performance estabelece uma relação direta entre espaço, corpo, vestimenta (ou nudez) e público, sendo permeada por imprevistos e pela efemeridade da ação. Percebi que a performance não teve início apenas na praia; ela começou no momento em que meu corpo se deslocou pela cidade, em busca dos materiais que compuseram o processo. Cada escolha, cada interação com o espaço urbano e com os objetos adquiridos contribuiu para a construção do sentido da obra, ampliando a noção de performance para além do ato final, incorporando também o trajeto e as decisões que o antecederam.

4 DE JUNHO DE 2023

ADRIANO ARAÚJO

**PERFORMANCE:**  
DESAMARELEI O MAR COM  
MINHAS MERAS MÉMORIAS  
AZUL ANIL

LOCAL: PRAIA DE TAMBAÚ,  
JOÃO PESSOA-BA

1511

Card de divulgação. Imagem digital criada para divulgar a realização da performance.

Dimensões variáveis, João Pessoa-PB, 2023.

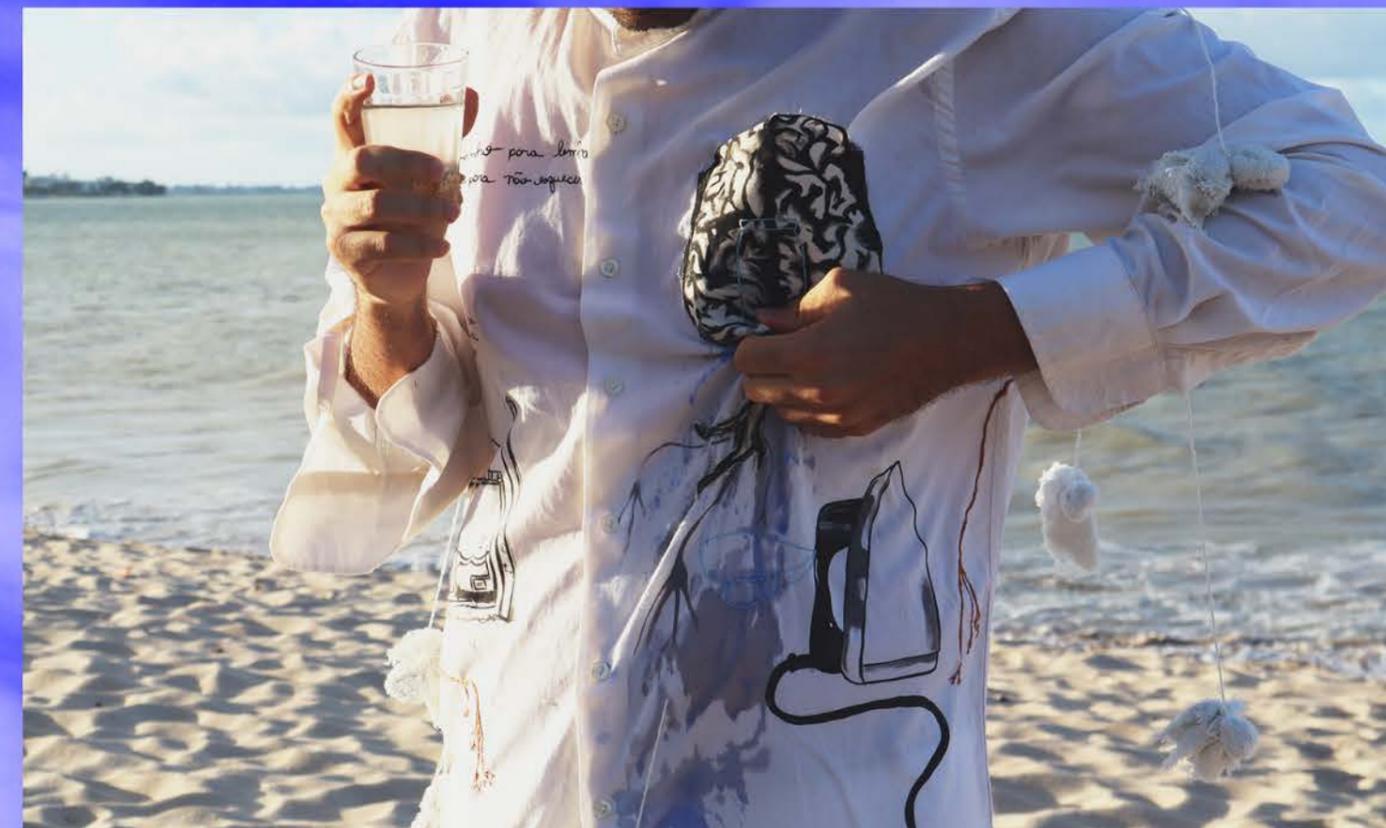
Foto: Adriano Araújo, 2023.



Percurso com trouxa de roupa na cabeça. Performance, dimensões variáveis,  
João Pessoa-PB, 2023. Foto: Valdeci Pontes (Neto Pontes), 2023.



Me despindo e me vestindo com memória vestível, performance, dimensões variáveis, João Pessoa-PB, 2023. Foto: Valdeci Pontes (Neto Pontes), 2023.



Registros da performance. Performance, dimensões variáveis, João Pessoa-PB, 2023.  
Foto: Valdeci Pontes (Neto Pontes), 2023.



Desamarelei o mar. Fotografia digital, dimensões variáveis, João Pessoa-PB, 2023. Foto: Valdeci Pontes (Neto Pontes), 2023.



Detalhes, não são só detalhes. Performance, dimensões variáveis, João Pessoa-PB, 2023. Foto: Valdeci Pontes (Neto Pontes), 2023.



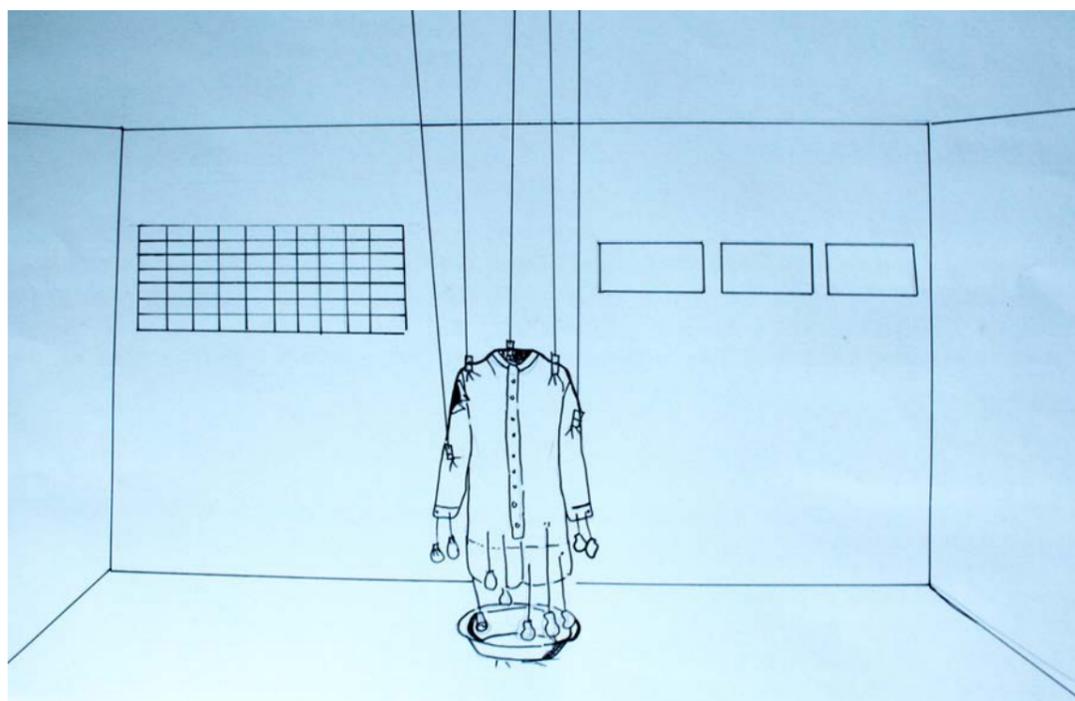
Detalhes, não são só detalhes II. Performance, dimensões variáveis,  
João Pessoa-PB, 2023. Foto: Valdeci Pontes (Neto Pontes), 2023.



O olhar do público sobre o corpo performático. Performance, dimensões variáveis, João Pessoa-PB, 2023. Foto: Valdeci Pontes (Neto Pontes), 2023.



Detalhes, não são só detalhes. Performance, dimensões variáveis,  
João Pessoa-PB, 2023. Foto: Valdeci Pontes (Neto Pontes), 2023.



## Expografia da arte vestível

A obra foi suspensa por meio de barbantes de algodão, fixados com pregadores de madeira em suas extremidades, e posicionada acima de uma bacia de alumínio que servia como elemento de amparo. Esse objeto foi incorporado durante a expografia, embora já tivesse sido utilizado no decorrer do processo criativo. A bacia, além de sua função prática no processo, carrega um significado afetivo, pois é um dos utensílios domésticos comumente utilizados por minha mãe durante as lavagens de roupa. Neste contexto, a bacia assume uma função simbólica, representando o amparo das memórias afetivas. Ela acolhe a água azul-anil que escorre da vestimenta performática, transformando-se em um elemento visual e poético que materializa o processo de reinterpretação dessas memórias.

Após a finalização dos registros do processo, a construção da vestimenta performática e a realização da performance, as peças resultantes, juntamente com algumas das fotografias, integraram a exposição coletiva no Museu Casa de Cultura Hermano José. A exposição permaneceu aberta para visitação entre os dias 26 de junho e 26 de julho de 2023, sendo acompanhada por oficinas e atividades paralelas, que proporcionaram ao público uma imersão no processo criativo e nos desdobramentos conceituais da obra.



**MEMÓRIAS (IN)TANGÍVEIS**  
EXPOSIÇÃO COLETIVA E LANÇAMENTO DO LIVRO

**Curadoria**  
Robson Xavier

**Artistas**  
Adriana Matte  
Adriano Araújo  
Alena Sá  
Cris Peres  
Eduardo Oliveira  
José Rufino  
Leandro Garcia  
Luanna Rodrigues  
Mari Lira  
Max Fernandes  
MylHause  
Neto Pontes  
Petrônio Bendito  
Robson Xavier

**Abertura** - 26 de julho de 2023 - 16 às 18.  
**Exposição** - 26 de julho à 26 de outubro de 2023

**Museu Casa de Cultura Hermano José**  
Rua Poeta Luiz Raimundo Batista de Carvalho, 805 - Jardim Oceania,  
João Pessoa - PB

Card de divulgação. Imagem digital criada para divulgação da exposição e lançamento do livro coletivo. Fonte: Robson Xavier, 2023.

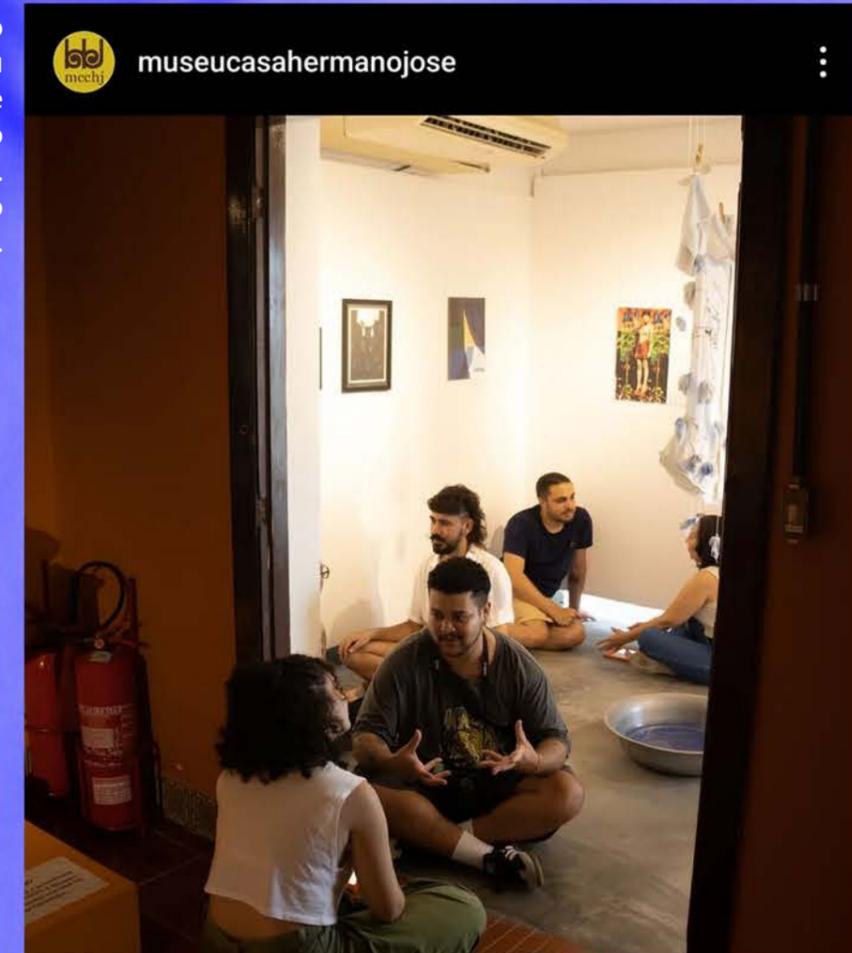
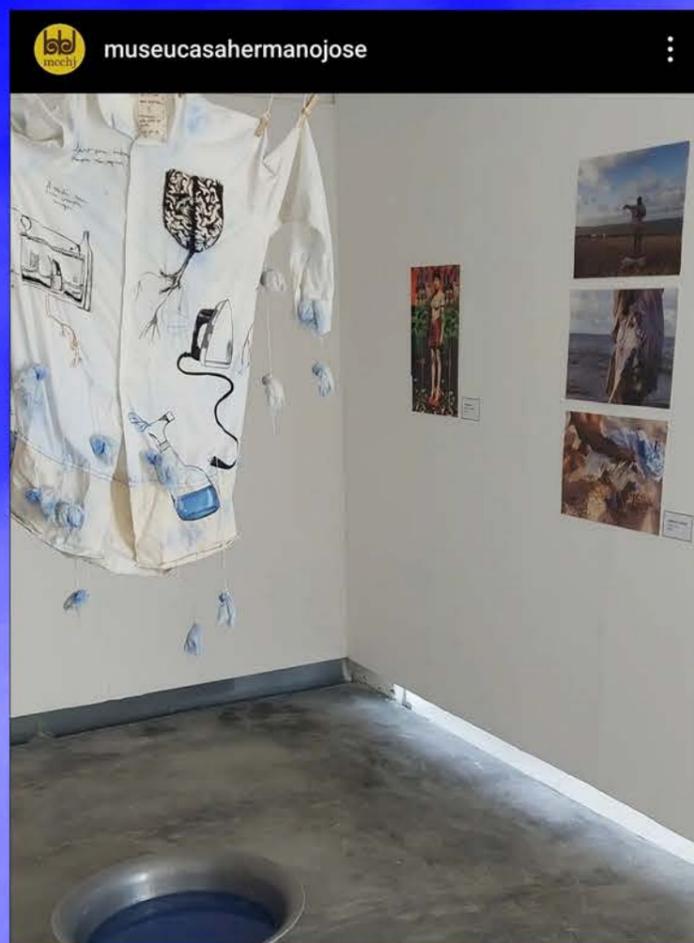
Registro realizado pela equipe do Museu Casa Hermano José e compartilhado no Instagram da instituição. Foto para divulgação digital, 2023.

**OFICINA:**  
**ARTE E**  
**MEMÓRIA**

**Oficina ministrada pelo professor Robson Xavier.**

**Dia 26 de outubro a partir das 14 horas.**

Registro realizado pela equipe do Museu Casa Hermano José e compartilhado no Instagram da instituição. Foto para divulgação digital, 2023.





# **Manivela da autocobrança**

*O que pode um corpo sem juízo?  
Quando saber que um corpo abjeto se torna um corpo objeto  
e vice-versa?  
Não somos definidos pela natureza assim que nascemos  
Mas pela cultura que criamos e somos criados  
Sexualidade e gênero são campos abertos  
De nossas personalidades  
E preenchemos  
Conforme absorvemos elementos do mundo ao redor  
Nos tornamos mulheres ou homens, não nascemos nada  
Talvez nem humanos nascemos  
Sob a cultura, a ação do tempo, do espaço, história  
Geografia, psicologia, antropologia, nos tornamos algo  
Homens, mulheres, transgêneros, cisgêneros, heterossexuais  
Homossexuais, bissexuais, e o que mais quisermos  
Pudermos ou nos dispusermos a ser  
O que pode o seu corpo?*

Texto escrito e musicalizado pela artista  
brasileira Jup do Bairro

Durante o período em que finalizava os componentes obrigatórios do programa de mestrado, deparei-me com uma postagem de divulgação no Instagram do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), referente à oferta do curso de extensão Iniciação à Arte Vestível. Com o intuito de compreender novas definições de arte vestível e conhecer novas referências, realizei a inscrição. O curso, ministrado pela mestre em Design de Moda Marina Pessôa, teve duração de 21 horas, distribuídas em sete encontros de três horas cada.

Essa introdução à arte vestível possibilitou-me o acesso a novos autores e perspectivas no campo, como, por exemplo, considerar as vestimentas e os acessórios utilizados no movimento do cangaço como manifestações de arte vestível. Além das referências artísticas locais, foram apresentadas obras usáveis e não usáveis de origem internacional, evidenciando as raízes do movimento.

Nas primeiras semanas do curso, foi sinalizado que o objetivo final seria a apresentação de uma peça de arte vestível, desenvolvida a partir de materiais diversos, podendo esta ser adaptada para uso em um corpo humano, manequim ou, ainda, não ser vestível. Antes mesmo de iniciar os primeiros esboços no *sketchbook*, refleti sobre a possibilidade de que a vestimenta permitisse algum tipo de movimento.

Contudo, não se tratava de um movimento relacionado à fluidez do material ou à liberdade de locomoção do corpo, mas de um mecanismo que gerasse movimento de forma autônoma.

Enquanto pesquisava sobre mecanismos aplicáveis à moda, questionei-me acerca da poética que a peça deveria expressar. Após dias de reflexão, busquei abarcar os sentimentos que me atravessavam naquele período, como a angústia, a autocobrança e a baixa autoestima.

Em um canto de uma folha solta no *sketchbook*, rabisquei, com traços simples, a primeira ideia, seguida de novos croquis que facilitaram a visualização da proposta. Acabei por direcionar o projeto para uma estrutura inspirada em anunciantes de rua – também conhecidos como *outdoors ambulantes* ou *outdoors humanos* –, nos quais uma pessoa veste uma estrutura, geralmente composta por material rígido, sustentada por alças que exibem anúncios nas partes frontal e traseira.

A proposta inicial consistia em explicitar sensações e sentimentos por meio da vestimenta, o que justificou a escolha dessa estrutura. Imaginei um corpo em movimento trajando uma peça não convencional, que portasse informações de maneira visualmente impactante. A partir disso, estabeleci uma relação comparativa entre o trabalho de um ambulante anunciante e o de um performer: será que existe diferença entre um corpo em atividade como anunciante e um performer?

É possível estabelecer essa relação? O anunciante não estaria, de certa forma, desenvolvendo uma performance ao anunciar um produto ou serviço?

Com a estrutura e as propostas delineadas em rascunhos, o passo seguinte foi explorar os materiais disponíveis em minha residência e idealizar a imagem ou o texto frontal que seria utilizado na composição da arte performática. Seguindo o modelo de duas alças e a estrutura frontal de anunciante, iniciei a montagem utilizando papelão e cabos de vassoura. Em contrapartida, a vontade de criar algo com movimento ressurgiu nesse estágio, culminando na ideia de desenvolver uma espécie de moinho ou, mais precisamente, uma engrenagem simples no estilo manivela, que proporcionasse o movimento vertical de subida e descida do anúncio, ainda indefinido até então.

O processo de construção ocorreu tanto durante as aulas quanto em casa. Os devaneios de retratar a mim mesmo por meio da pintura tiveram como ponto de partida um ensaio fotográfico autoral, realizado com o auxílio de um tripé e uma câmera profissional, movido pela necessidade de expressar as lamúrias vivenciadas naquele momento. A série de fotos evidencia esses gritos que emergem do interior e se manifestam externamente no corpo.

Com a estrutura e as propostas delineadas em rascunhos, o passo seguinte foi explorar os materiais disponíveis em minha residência e idealizar a imagem ou o texto frontal que seria utilizado na composição

da arte performática. Seguindo o modelo de duas alças e a estrutura frontal de anunciante, iniciei a montagem utilizando papelão e cabos de vassoura. Em contrapartida, a vontade de criar algo com movimento ressurgiu nesse estágio, culminando na ideia de desenvolver uma espécie de moinho ou, mais precisamente, uma engrenagem simples no estilo manivela, que proporcionasse o movimento vertical de subida e descida do anúncio, ainda indefinido até então.

O processo de construção ocorreu tanto durante as aulas quanto em casa. Os devaneios de retratar a mim mesmo por meio da pintura tiveram como ponto de partida um ensaio fotográfico autoral, realizado com o auxílio de um tripé e uma câmera profissional, movido pela necessidade de expressar as lamúrias vivenciadas naquele momento. A série de fotos evidencia esses gritos que emergem do interior e se manifestam externamente no corpo, traduzindo a angústia sentida.

A pintura do autorretrato foi executada sobre um tecido de algodão cru, semelhante a uma lona, previamente preparado, riscado e trabalhado com camadas de tinta acrílica para tecido. Busquei retratar uma das fotografias da forma mais realista possível, dentro das minhas capacidades e técnicas previamente desenvolvidas. O processo de pintura foi registrado em pequenos vídeos, com duração de pouco mais de cinco minutos cada, que posteriormente foram editados, resultando em um único vídeo publicado em minha conta pessoal no Instagram.

O tecido foi escolhido como suporte para a pintura devido à sua capacidade de movimento e facilidade de ser enrolado. Além disso, o material era de fácil acesso e alinhava-se à proposta de anunciar algo de forma integrada ao corpo performático. Após a finalização da pintura do autorretrato, com dimensões de 120 cm x 80 cm, o processo evoluiu para a construção da manivela. Os materiais utilizados incluíram papelão, cabos e madeira, além de pregos e parafusos para unir as estruturas. Também foram empregados tinta *spray*, cola quente, cintos de couro sintético e uma saia de tecido, todos garimpados em brechós. Seguindo os primeiros rascunhos, a estrutura configurou-se como um retângulo alongado, com cerca de 1 metro de comprimento, vazado na parte inferior da peça e com dois orifícios laterais para a passagem dos cabos que compunham o mecanismo da manivela. À medida que as dimensões foram ajustadas, alguns cabos foram descartados por não atenderem aos tamanhos desejados.

Com a estrutura e as propostas delineadas em rascunhos, o passo seguinte foi explorar os materiais disponíveis em minha residência e idealizar a imagem ou o texto frontal que seria utilizado nessa composição de arte performática. Seguindo o modelo de duas alças e uma estrutura frontal anunciante, iniciei a montagem utilizando papelão e cabos de vassoura. Em contrapartida, a vontade de criar algo com movimento ressurgiu nesse momento, dando origem à ideia de criar uma espécie de moinho ou, mais precisamente, uma

engrenagem simples no estilo manivela, que proporcionasse o movimento vertical de subir e descer o anúncio, ainda não definido até então.

O processo de construção ocorreu tanto durante as aulas quanto em casa. Os devaneios de retratar a mim mesmo em forma de pintura tiveram como base inicial um ensaio fotográfico realizado de forma autônoma, com o auxílio de um tripé, uma câmera profissional e a necessidade de expressar as lamúrias do momento. A série de fotos demonstra esses gritos que surgem do interior e se espalham pelo exterior do corpo, expressando essa angústia.

A pintura do autorretrato foi feita sobre um tecido de algodão cru, semelhante a uma lona, previamente preparado e riscado, sobre o qual foram aplicadas camadas de tinta acrílica para tecido.

Tentei retratar uma dessas fotos da forma mais realista possível, dentro das minhas possibilidades e técnicas já desenvolvidas. O processo da pintura foi registrado por meio de pequenos vídeos, com duração de pouco mais de cinco minutos cada. Após a edição, um único vídeo foi publicado no Instagram, em minha conta pessoal.

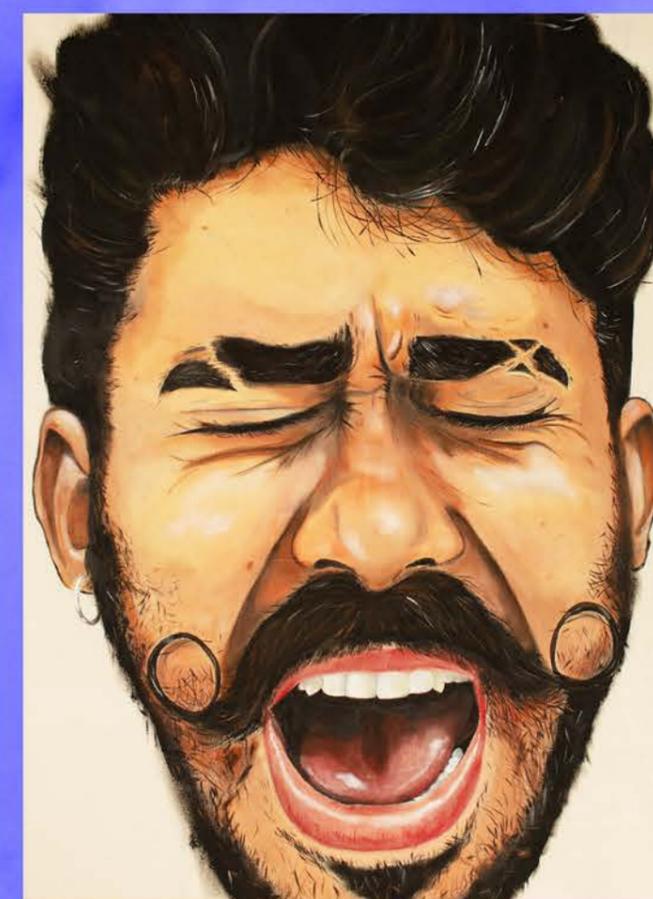
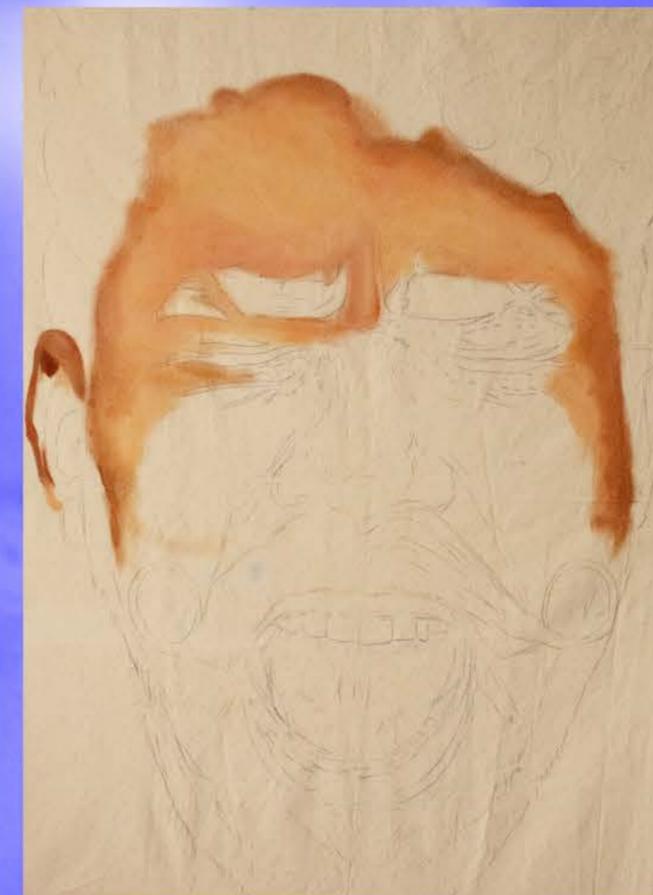
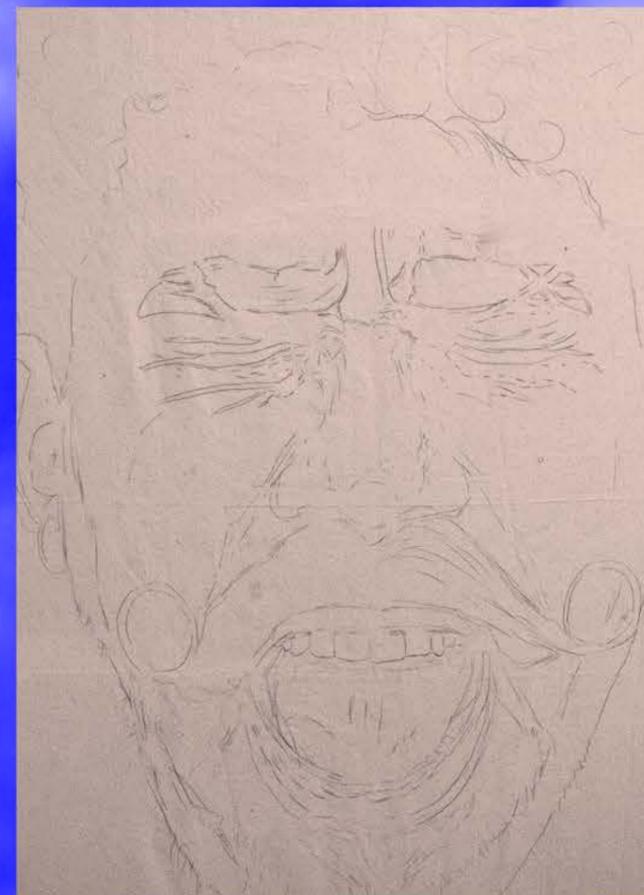
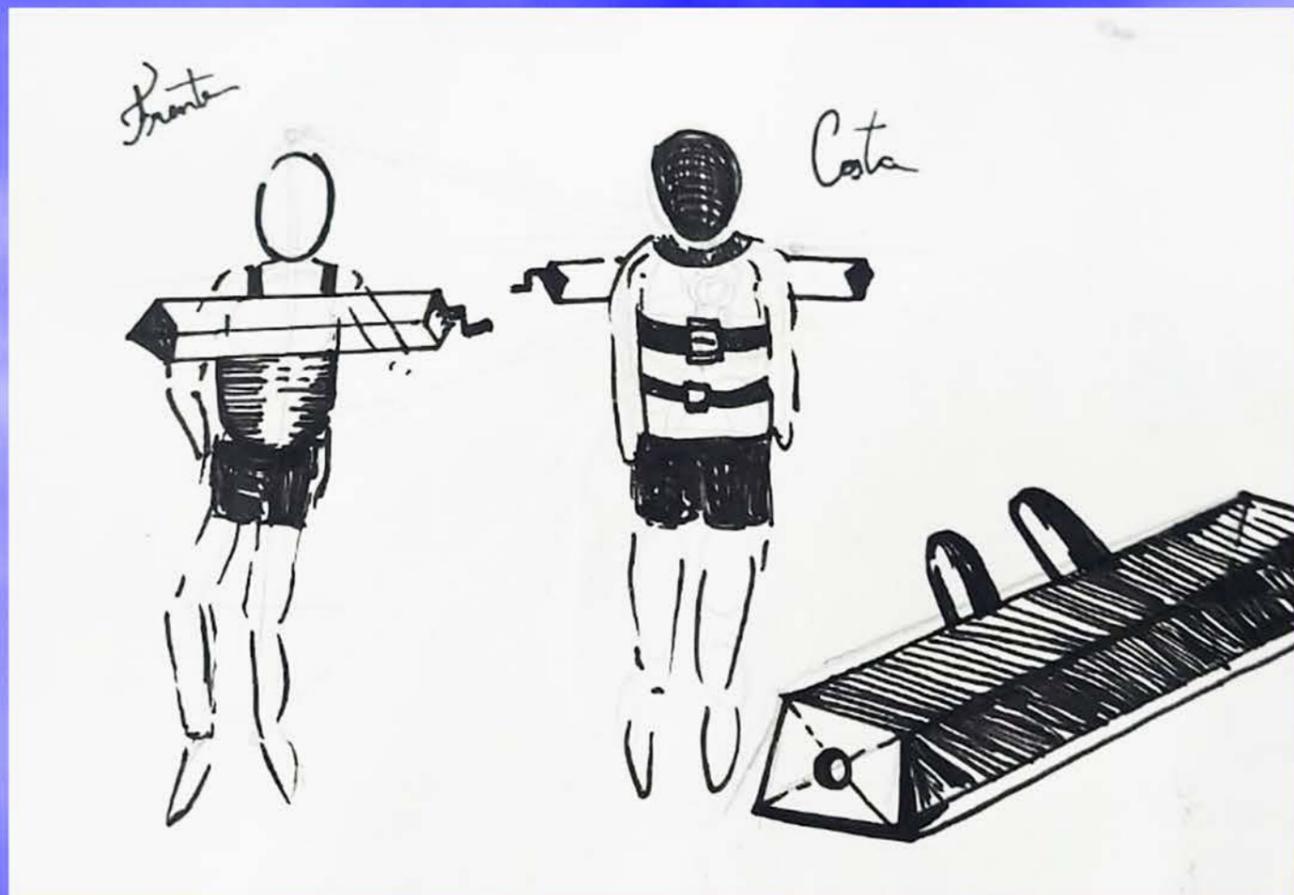
O suporte escolhido para receber a pintura foi o tecido, devido à sua capacidade de movimento e à facilidade de ser enrolado. Além disso, o material era de fácil acesso e se adequava à proposta de anunciar algo visível no corpo performático.

Finalizei a primeira versão da arte vestível com uma estrutura de papelão, na qual a pintura foi fixada à manivela que permitia o movimento de subir e descer da imagem. A estrutura foi presa com abraçadeiras plásticas nos cintos, cujos fechos ficaram posicionados nas costas, remetendo a uma sensação de aperto e sufocamento. A composição da arte vestível foi complementada por uma touca feita de meia-calça, botas do tipo coturno e partes da meia adaptadas nos braços.

A performance foi realizada na Universidade Federal da Paraíba, no Centro de Comunicação, Turismo e Artes, no dia 13 de dezembro de 2023, durante a programação da Mostra de Dança, promovida pelo curso de Dança. A apresentação teve início com minha locomoção silenciosa pelos corredores da universidade, enquanto o público acompanhava o trajeto. A performance teve uma pausa em uma das escadarias centrais do prédio, onde o público se posicionou ao redor, observando atentamente os movimentos minuciosos.

Retirei da parte inferior da peça um giz azul e comecei a desenhar sobre a touca que cobria meu rosto, criando a imagem de um rosto feliz, semelhante a um *emoji* que simboliza visualmente um sorriso. Até aquele momento, a pintura permanecia oculta na estrutura da manivela e, aos poucos, comecei a girá-la lentamente, revelando a imagem. Mantive o movimento repetitivo de girar a manivela para revelar e ocultar a pintura por um período prolongado.

Finalizei a performance caminhando até a parte externa do bloco, sob o sol intenso das 11h da manhã. Nesse momento, comecei a rasgar com os dentes as camadas de meia que cobriam meus braços e, por fim, a touca que encobria o meu rosto. Cabe ressaltar que essa vestimenta está passando por modificações. A estrutura, anteriormente confeccionada em papelão (material leve e pouco resistente), ganhou uma nova versão em madeira, com o auxílio do meu pai. Nessa nova versão, a peça apresenta maior peso e resistência, o que possibilita transmitir, simbolicamente, o fardo da autocobrança sobre o corpo, gerando uma sensação de exaustão. A nova estrutura está sendo construída gradualmente e, até o momento, não foi definido se a performance passará por novas adaptações, como o aumento ou a redução de sua duração.

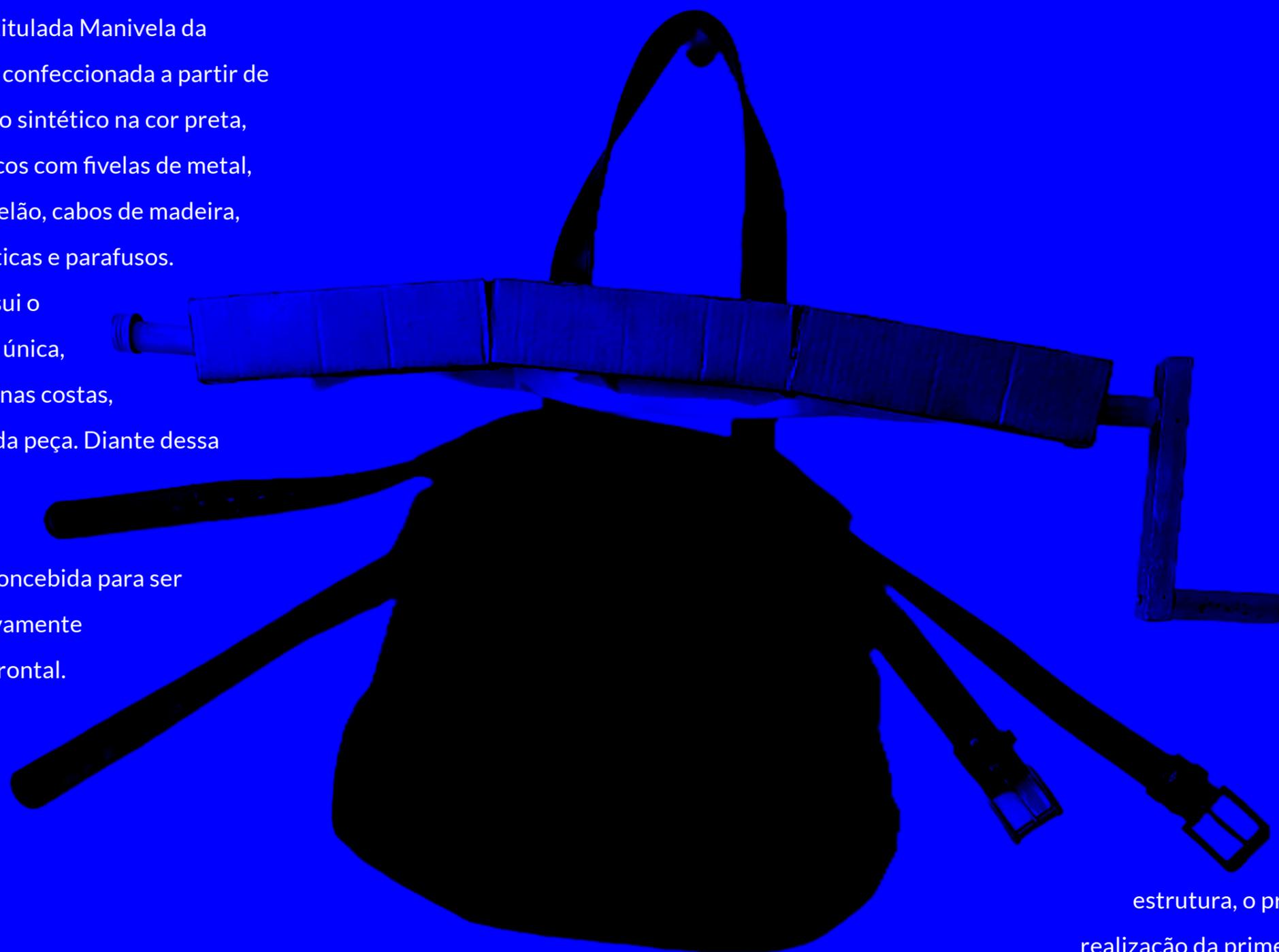


Rabiscos, desenhos, anotações e pensamentos sobre papel. Rascunhos registrados em lápis e caneta nanquim em pedaço de papel e folhas do sketchbook. Acervo pessoal, 2023.

Processo de pintura do autorretrato em acrílica sobre tecido de algodão cru. Acervo pessoal, 2023. Técnica: Acrílico sobre tecido. Dimensões: 102cm x 62 cm

A arte vestível, intitulada Manivela da Autocobrança, foi confeccionada a partir de uma peça de tecido sintético na cor preta, três cintos sintéticos com fivelas de metal, três caixas de papelão, cabos de madeira, abraçadeiras plásticas e parafusos.

A vestimenta possui o formato de frente única, deixando visíveis, nas costas, apenas os fechos da peça. Diante dessa configuração, entende-se que a performance foi concebida para ser apreciada exclusivamente pela perspectiva frontal.

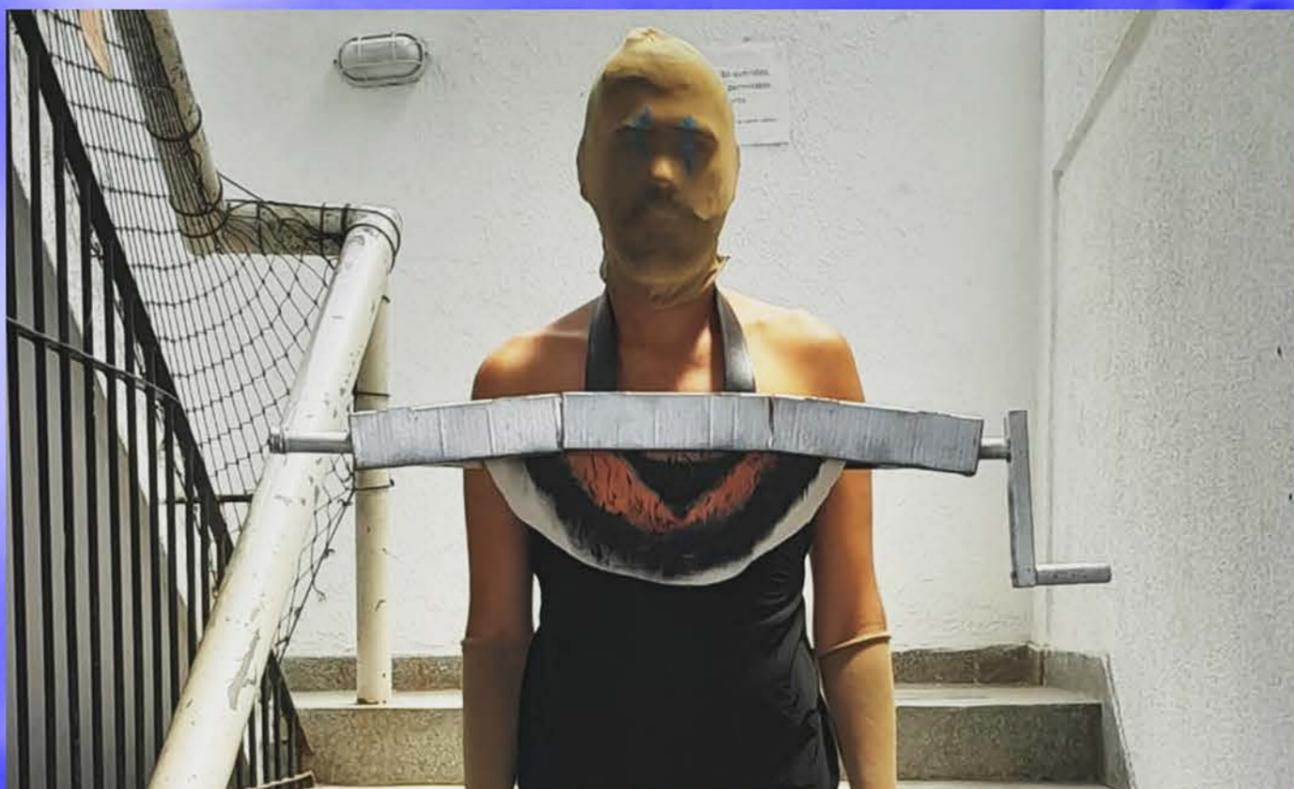


Devido à fragilidade do papelão e ao peso da estrutura, o protótipo utilizado para a realização da primeira performance sofreu danos durante a execução.

Arte vestível, manivela da autocobrança.  
Registro realizado após a performance. Acervo pessoal, 2023.



Caminhos entre o público e o espaço. Registro fotográfico da performance Manivela da autocobrança, dimensões variáveis. Fotos por Mailton Oliveira, João Pessoa-PB, 2023.



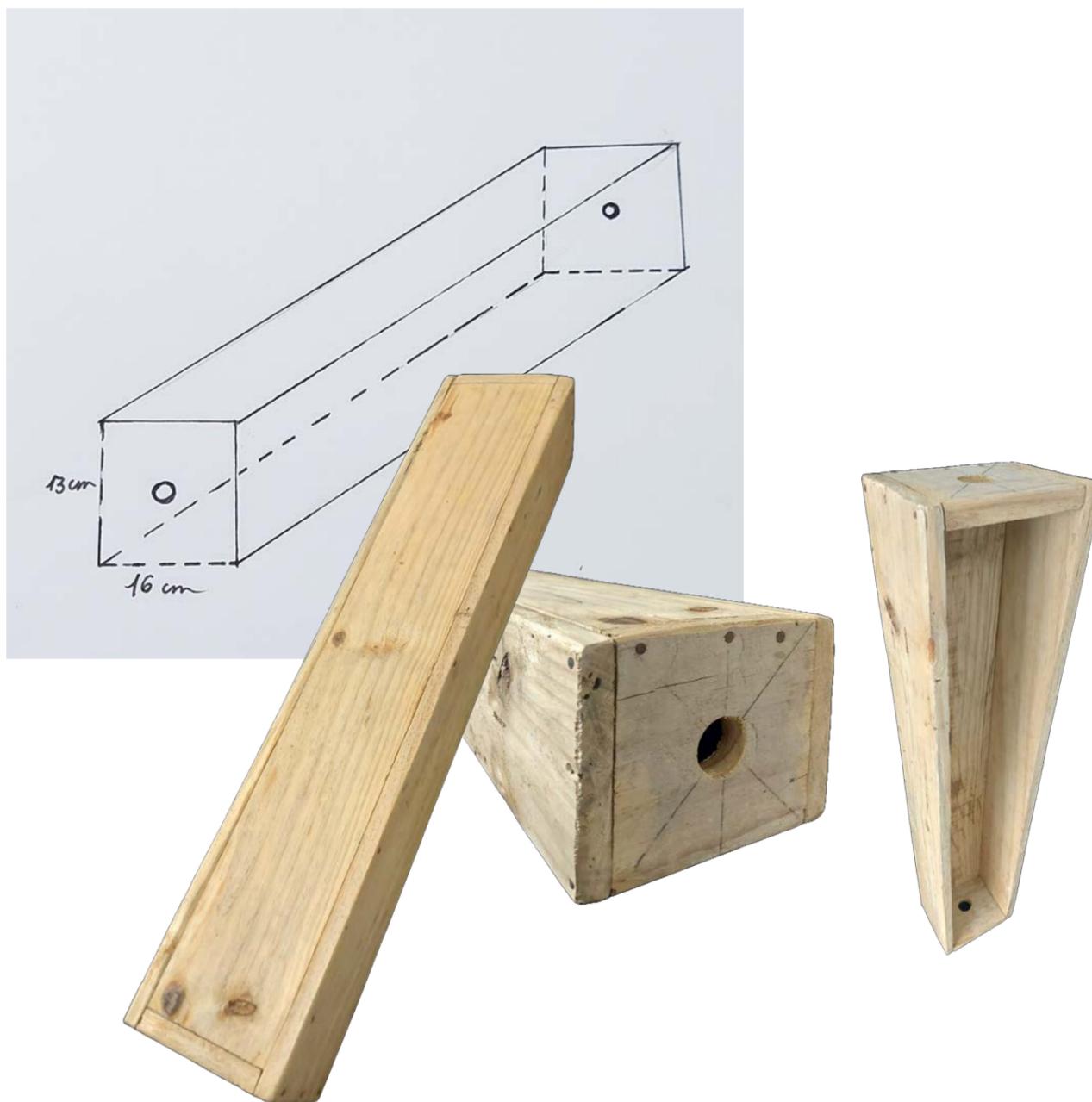
Momentos performáticos. Registro fotográfico da performance Manivela da autocobrança, dimensões variáveis. Fotos por Mailton Oliveira, João Pessoa-PB, 2023.





Corpo Performático, espaço e público . Imagens recortadas e sobrepostas.  
Registro fotográfico da performance Manivela da autocobrança, dimensões variáveis.  
Fotos por Mailton Oliveira, João Pessoa-PB, 2023.

Devido aos danos sofridos pela primeira estrutura, iniciei o processo de construção de uma nova, utilizando madeira como material principal. Na primeira imagem, apresenta-se um desenho simples, assemelhando-se a um prisma quadrangular reto, com medidas em centímetros que orientam a produção da peça. As imagens subsequentes registram a estrutura montada em madeira, evidenciando diferentes ângulos e detalhes do processo construtivo.



Alterações realizadas na arte vestível do processo performático Manivela da Autocobrança. Apesar da reestruturação do objeto, sua ativação performática ainda não ocorreu, aguardando o momento em que sensações e sentimentos se alinhem à proposta.



**Objeto  
afeto**

## O Afeto

Nesta performance, além de explorar a dimensão relacional, busco abordar a inquietação em torno do efêmero, considerando que a ação pode ser realizada diversas vezes e de forma itinerante. Entendo que a performance se concretiza apenas com a interação do público, o que torna oportuno direcioná-la a diferentes contextos e lugares. Essas trocas, então, servem como parâmetros para observar e comparar a percepção do público em relação ao conceito de afeto.

Como elemento central, direcionador e questionador, o afeto será brevemente discutido enquanto caminho já trilhado na pesquisa. Contudo, será também analisado no processo de criação artística e na interação com o público, configurando-se como objeto de estudo no campo das artes visuais.

Ao longo da história, o afeto foi explorado por diversas áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia e a arte. Diferentemente dos sentimentos humanos, que possuem uma decodificação mais acessível, o afeto é compreendido como uma experiência sensorial, emocional e relacional. Envolve a capacidade de contemplar a si mesmo e ao outro, bem como de ser afetado e afetar o outro.

O afeto é a expressão que pulsa no corpo para demonstrar afeição ou repulsa por alguém ou algo. Posso defini-lo como a conexão emocional que aproxima indivíduos, lugares e contextos. É a emoção

que atinge, aproxima, acomete e faz crescer. É o sentir e querer sentir, o perceber e querer que seja perceptível, o saber sentir e expressar por gestos, ações, olhares e verbalmente. Diferente do amor, que é um sentimento direcionado, o afeto pode ser entendido como amplo, surgindo em pequenos momentos, como ao retribuir um sorriso na rua, oferecer um abraço ou sentir acolhimento. Trata-se de uma energia invisível trocada entre indivíduos, gerando sensações.

Gilles Deleuze (1925-1995), em seu livro *Espinoza: Filosofia Prática* (2002), reflete sobre corpo e afeto a partir da perspectiva spinozista, estabelecendo um olhar paralelo entre corpo e alma, sem hierarquizar um em relação ao outro. Ele conceitua o afeto como modificações do corpo que aumentam ou diminuem sua potência de ação. Para Deleuze, a afecção refere-se a um estado do corpo afetado pela presença de outro corpo, enquanto o afeto diz respeito à transição entre estados, considerando a variação correlativa dos corpos afetantes. Dessa forma:

Trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, e o pensamento não ultrapassa menos a consciência que dele temos. Não há menos coisas no espírito que ultrapassam a nossa consciência do que coisas no corpo que superam nosso conhecimento. [...] Procuramos adquirir um conhecimento das potências do corpo para descobrir paralelamente as potências do espírito que escapam à consciência e poder compará-los. Em suma, o modelo do corpo, segundo Espinoza, não implica nenhuma

desvalorização do pensamento em relação à extensão, porém, o que é muito mais importante, uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento: uma descoberta do inconsciente e de um inconsciente do pensamento, não menos profundo que o desconhecimento do corpo (Deleuze, 2002, p. 24-25).

A ordem das causas é definida da seguinte forma: cada corpo, na sua extensão, e cada ideia, no pensamento, são constituídos por relações características que subsumem suas partes. Quando um corpo encontra outro corpo, ou uma ideia encontra outra ideia, há a possibilidade de que essas relações se componham e formem um todo mais potente ou, ao contrário, que uma descompunha a outra, destruindo sua coesão. Deleuze afirma:

A ordem das causas é então uma ordem de composição e decomposição de relações que afeta infinitamente toda a natureza. Mas nós, como seres conscientes, recolhemos apenas os efeitos dessas composições e decomposições: sentimos alegria quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe, quando uma ideia se encontra com a nossa alma e com ela se compõe; inversamente, sentimos tristeza quando um corpo ou uma ideia ameaçam nossa própria coerência (Deleuze, 2002, p. 25).

O corpo, aqui, não é compreendido apenas como um organismo físico, mas como uma relação composta por estímulos, movimento, repouso, velocidade e lentidão, em constante interação com outros corpos. Nesse contexto, o afeto pode ser definido como uma modificação corporal resultante de interações, não sendo estável, podendo aumentar ou diminuir a potência de agir.

Ainda que envolva reações corporais, o afeto não se restringe a mudanças físicas, mas inclui movimentações mentais. Deleuze ressalta que os estudos sobre o afeto não se limitam ao plano individual, mas apontam para sua potência quando relacionado ao coletivo. Assim, o afeto ultrapassa o sentir e se constitui como um campo de forças que permeia as relações, moldando a existência e as possibilidades de ação.

Ao compreender o afeto como um campo energético desenvolvido através da troca entre corpos no coletivo, tomo como referência o coletivo de performance Heróis do Cotidiano. Criado em 2009 no Rio de Janeiro é composto por Jarbas Albuquerque, Larissa Siqueira, Ricardo Telles, Marcelo Asth, Tania Alice e Gilson Moraes, esse grupo questiona o conceito de heroísmo na sociedade contemporânea por meio de ações performáticas no espaço público. Inicialmente, suas investigações tomaram como referência os heróis populares das histórias em quadrinhos e da cultura pop. Em uma das primeiras performances, os integrantes do coletivo se vestiram como heróis e foram às ruas do Rio de Janeiro realizar pequenas ações de ajuda, como carregar compras e ceder assentos no transporte público. Diferente dos heróis fictícios que combatem crimes e desigualdades, o coletivo propôs reflexões sobre a relevância de pequenas ações no cotidiano.

Dentre as performances desenvolvidas, destaco O Banquete de Heróis e O Poder da Invisibilidade. O Banquete de Heróis, realizado na Praia de Copacabana e no SESC Carmo em 2010, consistiu na montagem de mesas com alimentos e no convite a transeuntes para compartilhar uma refeição e conversas sobre a individualidade.

Durante a ação, pessoas em situação de rua participaram, inicialmente motivadas pelo alimento disponível, mas, com o tempo, envolveram-se na troca afetiva, compartilhando relatos de suas vidas. A experiência reforçou o potencial do afeto como ferramenta de acolhimento e transformação.

A performance O Poder da Invisibilidade critica a normalização da invisibilização social das pessoas em situação de rua. Nessa ação, os performers, vestidos como super-heróis, deitam-se ao lado de moradores de rua, replicando suas posturas para evidenciar um problema urbano ignorado no cotidiano. Essa performance ressalta a potência do afeto ao aproximar os corpos em um gesto de empatia e visibilidade. Trata-se de um ativismo poético que utiliza a performance para questionar o heroísmo contemporâneo.

A vestimenta tem um papel fundamental nessas performances, funcionando como um recurso visual essencial para a crítica social. O uso de fantasias de super-heróis cria um contraste entre o imaginário heróico e a realidade das ruas. A performer Berna Reale, em entrevistas, enfatiza a importância do desenvolvimento minucioso das vestimentas para suas performances, pois são elas que traduzem visualmente sua proposta crítica.

O afeto é um sentir revolucionário. Retirá-lo da esfera individual e transportá-lo para o coletivo se torna uma ferramenta para repensar as relações contemporâneas. Ao longo da história, ele foi estudado e representado de diversas formas. Nesta performance, utilizo o corpo para questionar o afeto na interação relacional com o público. Assim como nos outros trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa, a vestimenta, a arte vestível e até a nudez parcial dialogam com o corpo e o espaço. E, por fim, ao optar pelo termo “afeto” em vez de “affecto”, faço um ato decolonial, aproximando o conceito do contexto em que será inserido na performance.

## Objeto Afeto

Ressignificando um lençol de infância, que passou por uma lavagem minuciosa e um ritualização do desamarelar a partir do anil, que deixo aberto o processo criativo da próxima arte vestível do projeto, que resultará em uma performance. A base desta peça foi um lençol de infância que ficou guardado junto com outras peças do meu enxoval.

Quando pensei em falar de afeto busquei essa caixa de recordações e decidi usar esse lençol manchado e amarelado para explorar as possibilidades do material, ritualizei a técnica de desamarelar (ritualizado também na memória vestível), técnica utilizada por minha mãe para matizar com pedras de anil as roupas amareladas e deixá-las brancas a partir das tonalidades de azul das pedras de anil. Recortei o lençol com dimensões 155cm x 90cm, arrematei o tecido com costuras nas barras e costurei na barra superior, uma barra com passagem, caso o tecido for usado com bandeira.

Esse ritualização da lavagem do tecido ocorreu no quintal da casa dos meus pais (localizado no Núcleo Residencial Pilar-BA), e após ficam desamarelando dentro da bacia de alumínio em contato com a água azul anil, o lençol secou ao vento no varal que fica na parte dos fundos da casa.

O lençol seco, passei alguns dias tentando idealizar alguma proposta poética, indagando quais rumos a peça tomaria.

Com o retorno a João Pessoa, o tecido voltou na mala para ser trabalho aqui, e no ir e vir do cotidiano escrevi um frase no *sketchbook* que serviu de base para a frase final estampada no tecido. “Onde mora o afeto?” se tornou “E onde mora o afeto?”, só conseguia me questionar se o afeto mora em um lugar físico ou se ele é construído no espaço da ideia, entre esses questionamentos poéticos, resolvi pintar a frase no tecido que antes me acompanhou por um tempo.

As letras grandes e fonte garrafal foram editadas em um programa online de edição de arquivos, impressas em papel ofício e transferidas com papel carbono. Os traços geométricos das letras foram preenchidos com tinta acrílica para tecido na cor azul marinho nº 544. Para facilitar durante a pintura, o tecido foi fixado com fitas dupla face na parede, e devido a espessura do tecido ser baixa, a tinta acabou passando para superfície da parede, criando a espécie de um carimbo ou *stencil* de uma serigrafia.

No dia 12 de abril de 2024, resolvi realizar uma caminhada por alguns lugares da parte histórica da cidade de João Pessoa com a então bandeira para fotografar, não se considero esse retiro como performance fruto da peça, tendo em vista que a peça ainda está em construção. Esse diálogo criado entre a bandeira, que pode ser vista também como um simples pedaço de tecido pintado, como o local, e em alguns momentos, com o público.

Enquanto eu descia uma ladeira, uma casa branca de esquina me chamou a atenção, não somente por a casa ser branca com portões azuis, que pra mim criava uma ótima composição com a bandeira, mas também por conta da presença de dois cachorros que habitavam a varanda da casa. Os dois animais demonstravam uma relação afetiva entre eles e o espaço lar, além de uma calma que dominava o espaço.

Logo fixei a bandeira com fita dupla face de alta fixação, e iniciei a composição na fotografia. O segundo local a ser fotografado foi uma antiga gráfica desativada, o local tinha uma escadaria desativada que levava até uma porta que foi construída uma barreira com blocos, e ao passar perto do espaço achei uma composição contraditória - uma escadaria que te leva pra lugar nenhum.

Após a realização desse experimento artístico, a bandeira passou por um intervalo criativo, durante o qual permaneceu guardada, sem que houvesse uma definição clara sobre os rumos que poderia tomar. Meses depois, entre leituras e o acesso a referências visuais, deparo com os trabalhos interdisciplinares do artista mineiro Paulo Nazareth (1977-). Entre suas obras, destacam-se aquelas que exploram a corporalidade por meio de longas caminhadas, um corpo performático e andarilho que percorre territórios para discutir sua territorialidade, em um movimento semelhante a uma peregrinação. Percebo que a primeira ação experimental já se alinhava a essa proposta, ao realizar caminhadas pelo centro da cidade e construir

diálogos entre a bandeira e o espaço, ecoando as ações do artista referenciado.

Mesmo com propostas e proporções menores e distintas, me disponho a dar continuidade ao processo inicial e experimental, realizando caminhadas em diversos locais e registrando o diálogo visual entre a bandeira/obra e o espaço. A partir desse ponto, percebo que este objeto, inicialmente elaborado de forma orgânica e sem um propósito definido, possibilita o desenvolvimento de dois processos distintos e complementares. Por um lado, deixo em aberto o processo criativo da performance, que tem como intuito realizar caminhadas e explorar espaços/cenários; por outro, busco tornar itinerante a performance que utiliza a bandeira enquanto objeto performático para explorar o relacional com o público.

Delimitando essas experimentações, avanço na continuidade das caminhadas. Aproveitei minha estadia em Pilar para explorar caminhos em estradas não pavimentadas, localizadas na zona rural circunvizinha. Durante esses primeiros passos, observei o ambiente e o diálogo que o objeto proporciona com o espaço, ainda sem recursos sistematizados para catalogar os locais de registro. Em determinado ponto do trajeto, realizado a pé, avistei uma casa simples, distante da estrada, com um pequeno portão que me chamou a atenção por estar parcialmente abaulado, como se tivesse sido retorcido — semelhante ao movimento de torcer um pano encharcado de água. Ali realizei o primeiro registro.

No decorrer da estrada, outros registros foram feitos, em sua maioria nas fachadas de casas; em algumas dessas imagens, a bandeira foi posicionada em estruturas de casas abandonadas. Ao organizar esses registros, percebo a proposta sendo gradualmente construída. Os locais onde as imagens foram capturadas, tal como no momento inicial (no centro da cidade de João Pessoa-PB), criam uma metáfora visual entre o escrito e o cenário.

O afeto, entendido como algo construído energeticamente na interação corporal, passa a ser questionado enquanto corpo físico e presente, enquanto morada no espaço. Essas imagens, que ilustram a ausência do corpo, evidenciam que já houveram interações corporais naquele espaço e tempo.

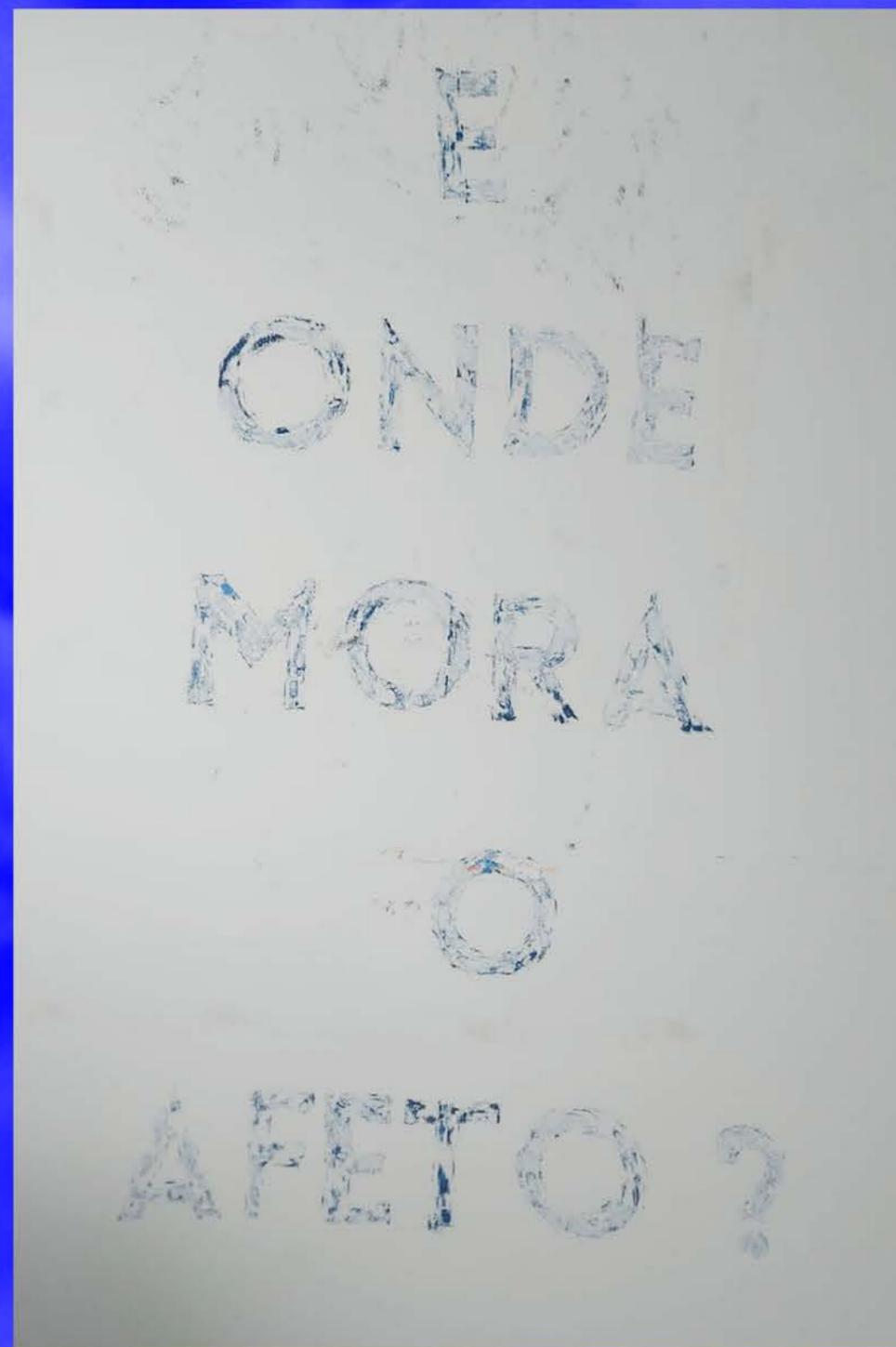
Estas são as leituras iniciais do processo. Como supracitado, o processo criativo permanece em aberto para novos experimentos, intervenções e leituras visuais. As caminhadas continuarão a integrar a proposta, e as direções que este trabalho irá conduzir meu corpo também se mantêm como parte do próprio manifesto. Enquanto essas direções não forem plenamente norteadas, a bandeira – ou o objeto artístico – continuará a ser utilizada como suporte performático para a interação com o público na performance "E onde mora o afeto".



Objeto afeto na janela. Fotografia digital. Distrito Pilar-BA,  
Fonte: acervo pessoal, 2025.



E onde. Processo de pintura acrílica sobre tecido.  
155cm x 90cm. Acervo pessoal, 2024.



Os resíduos também são imagens. Resquícios de tinta acrílica sobre  
parede. Dimensões variáveis. Foto acervo pessoal, 2024.



Uma foto no momento da foto. Fotografia digital.  
Foto: Mariana Lira, João Pessoa-PB, 2024



Objeto afeto na ladeira. Fotografia digital.  
João Pessoa -PB. Acervo Pessoal, 2024.



**E  
ONDE  
MORA  
O  
AFETO ?**

E onde mora o afeto? Registro fotográfico, material digital. João Pessoa-PB.  
Acervo Pessoal, 2024.



Objeto afeto na escadaria ao nada. Fotografia digital. João Pessoa-PB,  
Fonte: acervo pessoal, 2024.



Objeto afeto na caatinga. Fotografia digital. Distrito Pilar-BA,  
Fonte: acervo pessoal, 2025.



Objeto afeto em casa. Fotografia digital. Distrito Pilar-BA,  
Fonte: acervo pessoal, 2025.



Objeto afeto no que restou. Fotografia digital. Distrito Pilar-BA, Fonte: acervo pessoal, 2025.



Objeto afeto na estrada. Fotografia digital. Distrito Pilar-BA, Fonte: acervo pessoal, 2025.



Objeto afeto na caatinga. Fotografia digital. Distrito Pilar-BA,  
Fonte: acervo pessoal, 2025.



Objeto afeto na caatinga. Fotografia digital. Distrito Pilar-BA,  
Fonte: acervo pessoal, 2025.



**E onde  
mora o  
afeto?**

Como afirmam alguns performers, a performance começa antes mesmo da ação. Neste caso, ela teve início durante as pesquisas sobre afeto, que antecederam em meses a idealização da vestimenta performática. O primeiro croqui, desenvolvido digitalmente, foi inspirado pelo balés mecânicos da *Bauhaus*<sup>5</sup>, caracterizado por suas formas geométricas marcantes e pela ruptura com o convencional da época. Além disso, referências regionais e locais de Pilar, como imagens de novenas religiosas, as fitas coloridas e o movimentos nas vestimentas do reisado contribuíram para a composição estrutural.

Com base nessas referências, o conceito inicial da vestimenta visava criar uma armação volumosa que se destacasse nos espaços cotidianos. O objetivo da performance era explorar a arte relacional, promovendo trocas com o público em ambientes públicos marcados pela pressa do dia a dia. Comparando com performances anteriores registradas nesta pesquisa, percebe-se a presença do público, embora as intervenções diretas não fossem o foco. No primeiro trabalho, intitulado “Corpo na Rua” — uma fotoperformance que abre a investigação —, ocorreram algumas interações espontâneas, mas sem o propósito de tornar a obra essencialmente relacional.

---

5. Balés mecânicos- obra experimental de 1927, associada ao movimento da escola vanguardista alemã, *Bauhaus*. A obra pretendia vincular a arte e tecnologia, criando diálogos entre o humano e as máquinas. Referenciado pelo circo e teatros de marionetes, as vestimentas dos performers tinham formas geométricas que transformaram as formas humanas em uma ideia de objeto mecânico.

Revisitar a performance *Melindrosa* (2014), da artista Ana Luisa Santos, trouxe inquietações e insights para o desenvolvimento da performance *E onde mora o afeto?*. Na obra de Santos, um vestido feito com cédulas de R\$ 10 reais, presas ao corpo por elásticos, era utilizado em espaços públicos, criando um experimento social que explorava as dinâmicas de poder e vulnerabilidade. O público, inicialmente hesitante, reagia de maneira animalisca e coletiva ao perceber a possibilidade de intervir. O registro da artista sendo “engolida” por uma multidão em busca das cédulas exemplifica a construção de poder exercida quando legitimada.

Inspirada por essa experiência, *E onde mora o afeto?* propõe uma inversão: ao invés de o público retirar elementos da vestimenta performática, como em *Melindrosa*, a interação consistiria em adicionar objetos à composição. A vestimenta, composta por uma camada fina de tecido, foi projetada para permitir tais intervenções.

O processo de construção da vestimenta ocorreu gradativamente. O primeiro elemento desenvolvido foi uma bandeira confeccionada a partir de um lençol de infância, ritualizado por um processo de purificação e intervenções manuais. Paralelamente, foram conduzidas pesquisas sobre afeto, performance, relações com o público e a arte relacional. Estruturalmente, a vestimenta utilizou canos de plástico maleáveis e boias de E.V.A. para criar cinco círculos de tamanhos decrescentes, cobertos manualmente com fitas de cetim branco de 38 mm. Os círculos foram unidos por essas mesmas fitas,

formando uma estrutura vazada que remete aos saíotes de armação. Alças costuradas aos ombros tornaram a peça vestível.

O segundo elemento, denominado “abraço”, é um travesseiro de pescoço confeccionado em algodão cru, com costura frontal em zigue-zague, remetendo à união das mãos. A peça foi preenchida com fibra siliconada, conferindo um aspecto confortável, mas que também pode ser interpretado como sufocante.

Na cabeça, uma touca de malha canelada branca cobre o crânio, deixando o rosto livre. Ao centro da testa, uma pedra de anil foi fixada como elemento ritualístico e simbólico. Utilizado tradicionalmente para alvejar roupas e em rituais de purificação, o anil remete às memórias do universo doméstico materno e é reinterpretado nesta pesquisa como símbolo de transformação. Complementando a touca, uma máscara metálica, feita com peneiras domésticas unidas por arames e decorada com bordados de miçangas prateadas enferrujadas, cobre parte do rosto. A predominância da cor branca em toda a vestimenta e nos objetos é intencional, representando a pureza, a neutralidade e o potencial transformador, conforme o autor:

Percebemos inúmeras vezes que o branco está ligado à pureza, à neutralidade ou passividade, ao que ainda não foi consumido, ao sentido inicial de brancura, virgindade. [...] Assim, podemos perceber o simbolismo do branco: seu significado de pureza não é sinônimo de substância vazia, pois, enquanto cor, contém todos os espectros cromáticos e, por carregar um conteúdo secreto escondido na brancura, torna-se potencialmente um elemento de transformação (morte/renascimento) (Barbosa, 2018, p. 126).

Por fim, metros de fitas brancas, cortadas em pequenos pedaços e arrematadas com chamas para evitar desfiamento, foram dispostas em uma bacia de cerâmica junto a canetas hidrográficas. Esses pedaços interativos foram destinados ao público, promovendo trocas e reflexões durante a performance.

## Primeira ação performática

A primeira execução da performance, inicialmente planejada para o dia 31 de dezembro de 2024, foi adiada por questões de saúde. Assim, a ação ocorreu em 4 de janeiro de 2025, com início por volta das 8h da manhã.

O processo começou com a busca por uma peças em casas de construção para emendar canos de aço, materiais necessários para erguer a bandeira utilizada na performance. Após adquirir os materiais, retornei ao meu apartamento, preparei os itens para a ação e vesti a roupa base, composta por camisa de segunda pele branca e meia-calça branca.

Solicito um carro por aplicativo e me dirigi ao centro da cidade de João Pessoa, mais precisamente à Lagoa, um local de intenso fluxo de pessoas devido ao comércio e aos pontos de ônibus que conectam diferentes regiões da cidade. Convidei amigos para auxiliar nos registros e oferecer suporte, caso necessário.

Ao chegar, observei o ambiente e identifiquei pontos de maior fluxo. Após breves momentos de análise, carreguei a arte vestível até o centro da calçada, diante dos pontos de ônibus. Sentei-me no chão quente, sob o sol das 11h20, em um dia de céu limpo.

Retirei da trouxa de pano uma agulha de costura, linha branca, uma touca branca e duas pedras de anil. Posicionei o anil no centro da touca, alinhado à testa, e o bordei com pontos simples.

Concluída essa etapa, vesti a touca, ajustei a máscara metálica sobre ela e retirei a camisa branca de manga curta e a calça de tecido leve. Por baixo, usava uma camisa de segunda pele branca, meia-calça branca e sunga branca. Em seguida, montei a estrutura da bandeira, composta por dois canos de aço arqueados. Posicionei-a no chão e, lentamente, me coloquei no centro dos arcos, ajustando as alças aos ombros.

Com a bandeira arqueada na mão direita e, na esquerda, uma bacia contendo fitas e marcadores permanentes, iniciei minha caminhada em direção ao público, buscando estabelecer uma relação por meio da interação.

A primeira abordagem foi direcionada a um casal que conversava sob uma árvore. Ofereci a bacia de fitas e perguntei à mulher: “E onde mora o seu afeto?”. Ela, timidamente, olhou para o companheiro e respondeu: “Afeto? O que é isso? Eu não sei, não.” O homem riu, balançou a cabeça em negativa e também demonstrou desconhecimento. Segui em direção a um homem de trajes sociais que carregava uma Bíblia. Ao repetir a pergunta, ele respondeu: “Jesus te ama... Jesus te proteja... amém.”

Ao abordar um morador de rua com a mesma pergunta, ele desviou o olhar, aparentando desconforto, e continuou seu caminho. Em seguida, aproximei-me de trabalhadores que realizavam a manutenção de um parque infantil. Eles evitaram contato visual, mostrando-se reticentes.

Pouco depois, amigos chegaram para auxiliar nas interações. Uma das abordagens foi com uma mulher acompanhada do filho, que mencionou algo relacionado ao amor. Ainda que não tenha sido possível ouvir claramente, ela escreveu em uma fita e a amarrou no arco, demonstrando compreensão maior sobre o sentimento de amor. Ao longo da performance, percebi que o termo “afeto” era pouco familiar a muitas pessoas, enquanto “amor” apresentava maior popularidade. Em uma das interações, uma senhora de aproximadamente 60 anos respondeu à pergunta “E onde mora o seu amor?”. Usando um carrinho de açaí como suporte, ela escreveu em uma fita e a amarrou no arco. Posteriormente, voltou para corrigir o que havia escrito, soletrando lentamente “J-E-S-U-S” antes de fixar a nova fita.

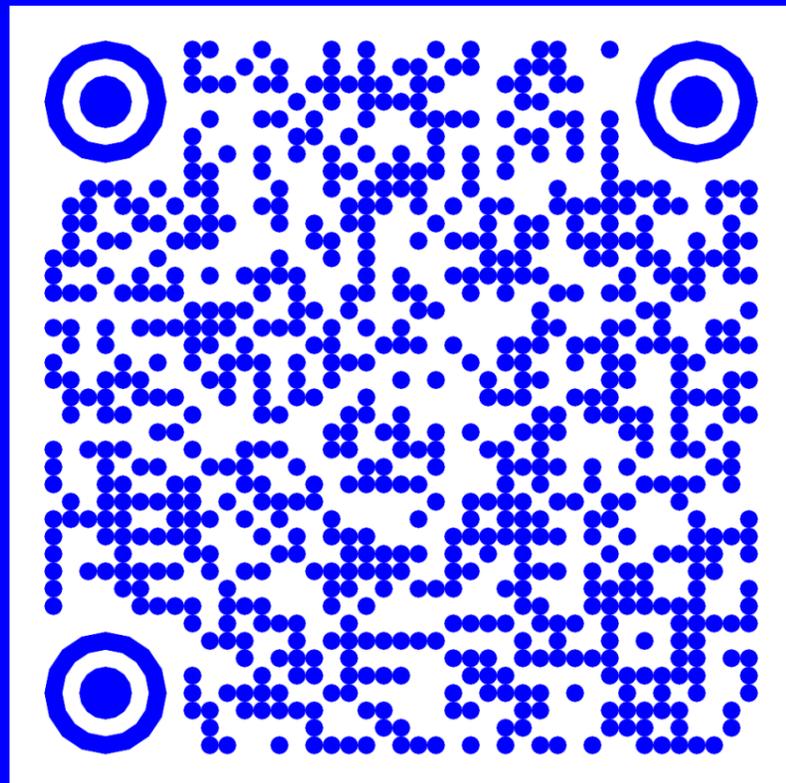
Abordei também uma família de vendedores ambulantes composta por quatro membros. Apesar da disposição para dialogar, nenhum deles sabia escrever, fato que chamou minha atenção, especialmente por incluir uma jovem aparentando cerca de 17 anos que, aparentemente, não frequentava a escola. Outro aspecto observado foi a associação da performance a rituais

religiosos, o que gerou reações de repulsa e desconforto em algumas pessoas. Além disso, as mulheres foram mais receptivas à interação, enquanto os homens, em sua maioria, evitaram contato visual ou alteraram suas rotas.

Essa primeira ação performática revelou um número considerável de interações, oferecendo insights valiosos para aprimoramento nas próximas execuções. Constatei que o termo “amor” é mais acessível culturalmente, sendo frequentemente associado a músicas, representações imagéticas e expressões populares como “eu te amo”. Encerrando a performance, carreguei comigo fitas que simbolizavam afetos camuflados de amor. As anotações registradas indicaram que os afetos estavam, em sua maioria, direcionados a filhos, mães e símbolos religiosos.

Percebi, ainda, que a interação com o público se intensificou após a participação de algumas senhoras, que criaram um ambiente de acolhimento e segurança. Essa experiência reforçou a ideia de que o espaço e o contexto influenciam diretamente as reações e percepções do público frente à performance.

Além dos registros fotográficos do processo de elaboração da arte vestível e da primeira ação performática, foi possível realizar filmagens de grande parte da performance. Esses registros foram editados, e o resultado final pode ser acessado por meio do botão ou QR code:



Aponte a câmera do seu celular para ter acesso a performance

*E Onde Mora o Afeto*

[Clique aqui para acessar a performance](#)  
[\*E Onde Mora o Afeto\*](#)

## Referências Visuais



Performance *Melindrosa*, por Ana Luisa Santos. Foto por Luiza Palhares 2014. Disponível em: <https://www.anasantosnovo.com/MELINDROSA-1>. Acesso: 29 de jan. 2025.



Balé mecânico, fotografia, imagem acessada pelo Google Imagens ao buscar por Balés mecânicos. Disponível em: <https://www.danzasi.it/notizie/oskar-schlemmer-genio-della-abstrakter-tanz-000131.php>. Acesso em 29 de jan. 2025.



Comemoração de Reis, imagem disponível no Google Imagens, acessada ao buscar Reisado. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/uQv7Ut98QvxMza68A>. Acesso em: 29 de jan. 2025.



Croqui I arte-vestível, desenho digital, acervo pessoal, 2024.

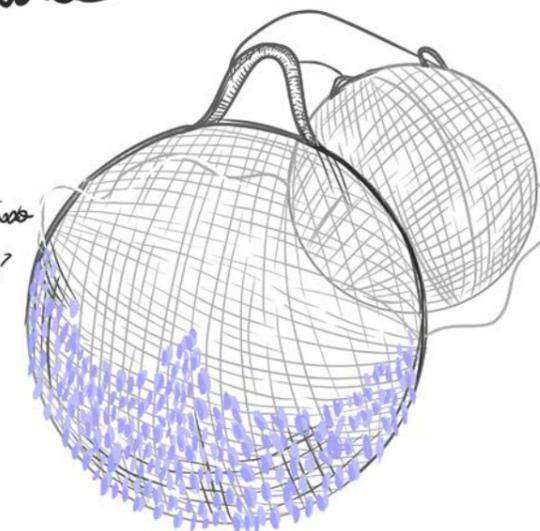


Máscara branca e anil, desenho digital, acervo pessoal, 2024.



*Máscara*

*O afeto  
é encontrado  
na rua?*



Máscara de proteção, desenho digital, acervo pessoal, 2024.



Croqui II arte vestível, desenho digital, acervo pessoal, 2024.



Registros da ação performática. Fotografia digital.  
Foto: Renan Comin. João Pessoa-PB, 2025.



Registros da ação performática. Fotografia digital.

Foto: Renan Comin. João Pessoa-PB, 2025.



Registros da ação performática. Fotografia digital.  
Foto: Renan Comin. João Pessoa-PB, 2025.



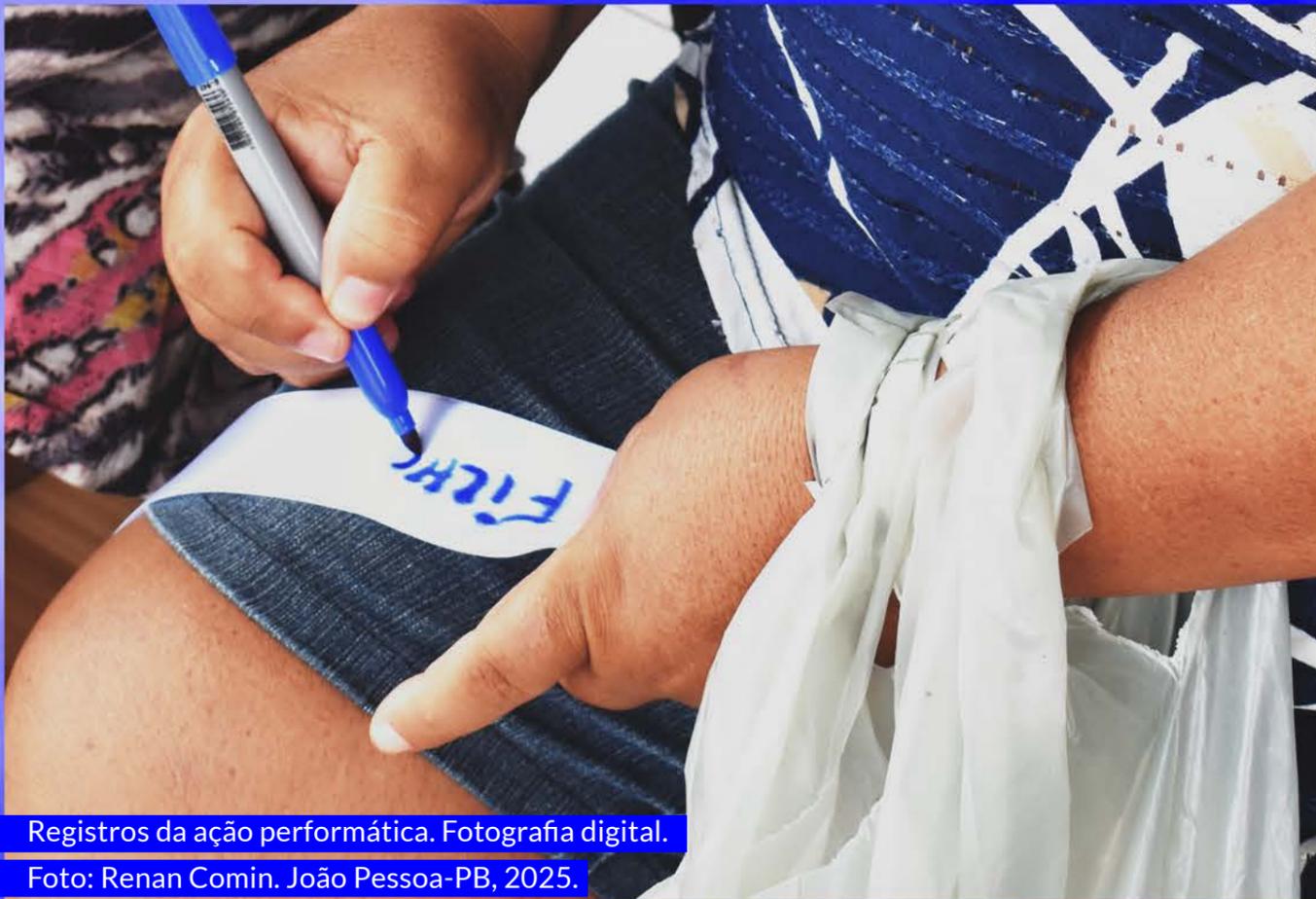
Registros da ação performática. Fotografia digital.  
Foto: Renan Comin. João Pessoa-PB, 2025.





Registros da ação performática. Fotografia digital.

Foto: Renan Comin. João Pessoa-PB, 2025.



Registros da ação performática. Fotografia digital.  
Foto: Renan Comin. João Pessoa-PB, 2025.



Registros da ação performática. Fotografia digital.

Foto: Renan Comin. João Pessoa-PB, 2025.



A close-up photograph of a person's hands, one holding a small object, with a blue overlay. The image is monochromatic, showing the texture of the skin and the fabric of the clothing. The hands are positioned in the upper left and center of the frame, with the right hand holding a small, dark object. The background is blurred, showing more of the person's body and clothing. The overall tone is blue, with varying shades from light to dark.

# **Considerações em movimento**

Nas reflexões apresentadas ao longo desta pesquisa, foi possível observar e compreender como cada trabalho desenvolvido, seja ele concluído ou em aberto, possui um processo criativo singular. Em cada performance pensada e desenvolvida, instaurou-se um processo investigativo, um universo individual dentro da autobiografia, revelando o caráter ritualístico inerente à elaboração das ações performáticas. Nesse percurso, investigaram-se os próprios processos criativos e, ainda que se tenha buscado organizar as ideias de forma linear, a pesquisa transcorreu em um movimento não linear, caracterizado por idas e vindas. As retomadas permitiram a compreensão de aspectos do processo que, em um primeiro momento, não eram perceptíveis. O distanciamento dos processos artísticos evidenciou que o “eu” artístico pode demandar tempos indeterminados para compreender plenamente os trabalhos desenvolvidos até então.

Diante disso, constata-se que nem sempre o artista tem plena consciência da totalidade e da construção de diálogos entre seus trabalhos. Essa percepção pode emergir a partir de olhares externos ou de um movimento pendular entre estar dentro e fora do processo. Assim, é possível aproximar-se de uma compreensão mais ampla, ainda que não definitiva. Retornar a esses processos em momentos distintos pode não trazer a mesma carga de significado, pois a criação artística está em constante transformação.

As necessidades que orientam o processo tornaram cada etapa um universo a ser explorado. Inicialmente, houve dificuldades em

compreender que o cotidiano e as próprias vivências podem ser incorporados como referências. A partir da leitura de escritos de artistas, tornou-se evidente que essas experiências também carregam potência e só se tornam mais coerentes enquanto base referencial com o distanciamento do ponto de partida.

O reconhecimento como artista e as autoafirmações funcionam como ferramentas facilitadoras. Em determinados períodos, buscar referências no exterior foi um caminho adotado, uma vez que o cotidiano e os sentimentos nem sempre eram vistos como possibilidades criativas. Embora seja sabido que inseguranças surgem da autocobrança e da autossabotagem, houve momentos em que sentimentos de inconsistência em relação aos trabalhos tornaram-se recorrentes, dificultando alguns processos criativos. No entanto, observar outros artistas expondo seu íntimo ao coletivo trouxe acolhimento às ideias desordenadas e encorajou a compreensão da vivência e do cotidiano como campos criativos e potentes.

Expor-se à vulnerabilidade é uma escolha feita pelo artista/performer que desloca a zona de conforto. Esse deslocamento, ao mesmo tempo que pode ser assustador, instiga novas percepções sobre o corpo. A arte, em suas diversas linguagens, técnicas e suportes, frequentemente se apropria do cotidiano, tornando o indivíduo e sua subjetividade matérias de reflexão artística.

A relação interdisciplinar entre performance e arte vestível depende da intenção do artista. Em algumas performances, a vestimenta pode ser compreendida como um objeto originado do universo da moda; em outras, o artista/performer não pretende direcioná-la para esse contexto. A vestimenta pode ser lida como próprio objeto artístico, arte vestível ou obra-vestível<sup>6</sup>. Ainda que performance e moda compartilhem a utilização do corpo como suporte, nem toda vestimenta usada em uma performance foi concebida a partir dos conceitos e parâmetros da moda. Esses objetos tornam-se dispositivos ativados durante a ação performática.

Ao investigar o corpo performático e a arte vestível/obra-vestível, conclui-se que a performance, enquanto linguagem artística, sustenta-se em definições próprias, suportes, métodos livres e percursos históricos singulares. Por ser uma linguagem contemporânea, frequentemente incompreendida pelo público, é comum a busca por explicações através de outras linguagens similares. O diálogo entre o corpo performático enquanto objeto artístico, a arte vestível como objeto e a bagagem simbólica do artista configura um campo de interação com o público e o espaço. É importante ressaltar que a arte vestível ou obra-vestível não se destina a fins comerciais; diferentemente das roupas expostas em vitrines de shoppings, trata-se de um elemento artístico de comunicação visual e material.

---

6. Obra-vestível - Eduardo Romero Lopes Barbosa, no trabalho Visível audível tangível: mitos do corpo na performance em Pernambuco (2018), "Suas obras-vestimentas Parangolé (1965) são um exemplo da articulação sujeito-corpo-objeto (Barbosa, 2018, p.47).

O uso da arte vestível como ferramenta comunicativa pode ocorrer tanto pela materialidade quanto pela ausência dela. Quando a performance recorre à nudez para evidenciar a vulnerabilidade do corpo, esse elemento pode ser intencional; contudo, como em outras expressões artísticas, está sujeito a múltiplas interpretações e interações. Dentro desse contexto, surgiram diversas inquietações, desdobrando-se para outras perspectivas sobre a nudez, como a relação entre jogo social e poder. Isso pode se manifestar, por exemplo, na oposição entre um corpo vestido com trajes considerados comuns na sociedade brasileira e um corpo nu em um espaço público.

As performances investigadas e realizadas ao longo desta pesquisa apresentam diferentes estágios de conclusão, conforme a natureza de cada proposição e o percurso investigativo adotado. Algumas podem ser compreendidas como finalizadas dentro dos parâmetros estabelecidos nesta escrita, pois atingiram os objetivos inicialmente delineados e foram registradas de maneira que permite sua análise e reflexão crítica. Outras passaram por reformulações, seja para se alinharem melhor às ideias concebidas nos rascunhos iniciais, seja para incorporarem novas percepções adquiridas ao longo do processo de investigação e experimentação. Há ainda aquelas que permanecem em aberto, permitindo desdobramentos futuros, seja na continuidade das práticas performáticas, seja na ampliação dos diálogos com diferentes espaços, contextos e interlocutores. Essa dinamicidade evidencia a potência da performance enquanto campo de pesquisa, no qual ações e experimentações se reconfiguram continuamente.

O encerramento provisório desta pesquisa não busca concluir os diálogos iniciados, mas transformá-los, abrindo espaço para futuras experimentações. Os processos criativos e metodologias aqui explorados podem servir como base para novos caminhos, permitindo novos desdobramentos. Assim, este estudo permanece aberto a incertezas, desnudando o corpo performático e suas múltiplas possibilidades de exploração no campo da performance.

# Coláveis

O lambe-lambe, enquanto linguagem artística urbana, estabelece um diálogo direto com a efemeridade da performance, pois ambos dependem da interação com o espaço e o público. Sua inserção neste projeto artístico não se dá apenas como um desdobramento estético, mas como uma extensão das experimentações performáticas, evidenciando que as vivências acadêmicas também contribuíram para a construção das ações performáticas. A aplicação dos lambes envolve um processo corporal ativo, desde sua criação até sua fixação no espaço urbano, o que aproxima essa prática da performance. Além disso, a justaposição entre texto e imagem nos lambes amplia as possibilidades de significação da obra, reforçando a presença da palavra como elemento visual e conceitual. Assim, tanto na performance quanto no lambe-lambe, a relação entre o artista, o espaço e o público se torna essencial, promovendo interações e leituras diversas que se transformam conforme o contexto em que são inseridos.

## Gazelas kids

Até o presente momento, esta pesquisa direciona e apresenta resultados relacionados à exploração dos processos criativos, utilizando a performance como linguagem artística. Em determinados momentos, trabalhos de dimensões variadas e suportes híbridos foram incorporados à investigação, uma vez que ocorreram paralelamente ao percurso principal. E se tornou perceptível, o que não foi compreendido durante o fazer artístico, que essas linguagens carregam pontos em comum, como a tática de unir desenho com palavras e a linguagem do cartaz. Esses dois trabalhos, desenvolvidos a partir da técnica do lambe-lambe, também integram as vivências acadêmicas, sendo, portanto, relevantes para o contexto desta pesquisa. Em parte, tais experiências foram utilizadas como base para a elaboração dos lambe-lambes, estabelecendo uma relação com trabalhos anteriores e evidenciando a importância de sua inclusão na presente investigação.

Desenvolvido para ser apresentado e debatido no formato de seminário, em uma disciplina obrigatória do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), no módulo destinado a fomentar reflexões sobre a censura nas artes ao longo da história, *Gazela Kids* constitui uma releitura da obra da artista Bia Leite, integrante da série intitulada *Criança Viada*. Essa série integrou a exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, cancelada pelo Santander Cultural após protestos que alegavam que a mostra continha obras que incitavam pedofilia, zoofilia e promoviam ódio

contra o cristianismo. A série foi escolhida por ter sido recentemente censurada e por abordar questões de gênero e sexualidade na infância, temáticas que atravessam também a minha própria trajetória. Antes mesmo de me compreender enquanto indivíduo provido de sexualidade, meu corpo já se expressava de forma natural, com gestos e comportamentos que, para muitos, contrariava as normas de gênero e sexualidade impostas pela heteronormatividade social.

Nesse trabalho, propus uma reflexão sobre o gênero, a sexualidade e a expressão corporal, problematizando a heteronormatividade socialmente imposta desde a infância. Para isso, utilizei a técnica da colagem digital, tendo como base uma fotografia da minha infância. A colagem foi impressa em papel ofício, dividida em várias partes e unidas com cola bastão. Alguns detalhes da imagem foram coloridos com tinta PVA, e a obra foi aplicada como lambe-lambe na entrada principal do Bloco A do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA).

O rosto sorridente da fotografia original foi substituído pela cabeça de um filhote de veado – animal cujo nome é frequentemente utilizado de forma pejorativa para se referir a homens gays, mas que foi ressignificado pela própria comunidade LGBTQIA+. Ao pescoço do animal, adicionei um laço cor-de-rosa, elemento associado ao universo feminino. O braço, que na foto original repousava sobre uma mesa, aparece na colagem em posição de apontamento, e, logo abaixo, um letreiro exibe o título *Gazela Kids*, em uma tipografia que remete ao estilo da fonte patenteada pela *Walt Disney World*.



Processo visual



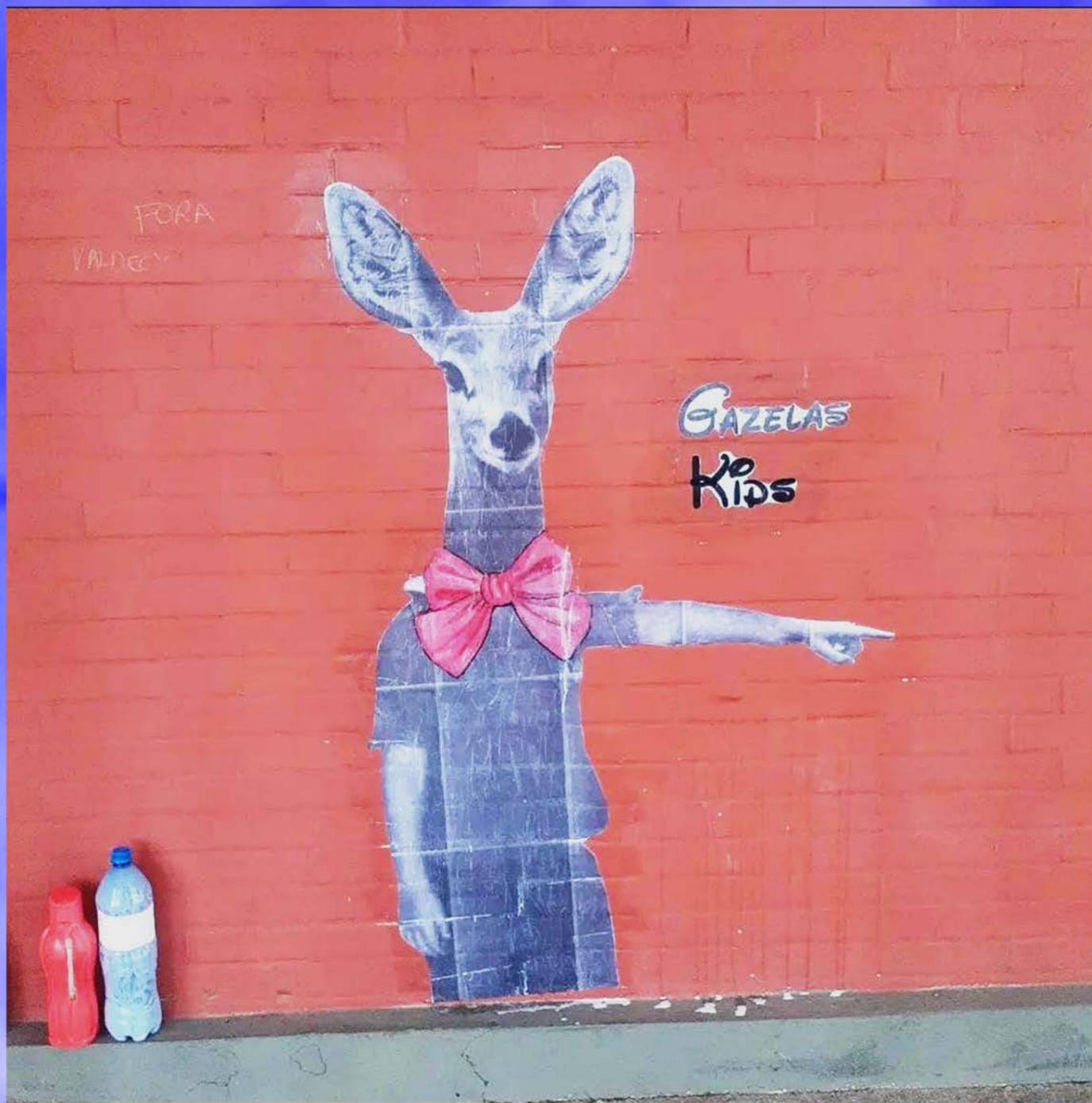
Travesti de lambada e deusa das águas, de Bia Leite, 2013. Imagens encontradas no Google Imagens ao pesquisar “criança viada”, 2023. Disponível: <https://images.app.goo.gl/Q7boBac2vMMqdF989>. Acesso em 04 de fev. 2025.



Aplicação e secagem do lambe . Fotografia em variadas dimensões. Foto: Mariana Lira, 2023.



Aplicação e secagem do lambe . Fotografia em variadas dimensões. Foto: Mariana Lira, 2023.



Secagem do lambe.  
Foto por Mariana Lira, acervo pessoal, 2023..

Imagem 1: Processo de pintura, fotografia digital. Registro por Nadja Farfan, acervo pessoal, 2024.

Imagem 2: Diálogo entre as intervenções, fotografia digital. Registro por Adriano Araújo, acervo pessoal, 2024.

Alguns meses depois, este é o atual estado de conservação do lambe. A parede onde o trabalho foi aplicado recebeu uma intervenção artística da artista visual Ariel Guedes Farfan, realizada como parte da programação do 33º Encontro Nacional da ANPAP (2024). A proposta consistia no desenvolvimento de uma pintura mural colaborativa e, por escolha da artista, optou-se por manter as intervenções de lambes já presentes no espaço, construindo uma interação entre esses elementos e a nova pintura.



## Série LAMBE.DOR

A série foi idealizada, inicialmente, durante a pandemia da COVID-19, em meados de março de 2022. Surgiu a partir da observação de que alguns objetos presentes no meu quarto continham o sufixo “-dor” em seus nomes. O título da série foi definido após minha participação em uma oficina de ideias oferecida pelo SESC Petrolina, em 2023. Durante o compartilhamento da proposta, mencionei que ainda não havia escolhido um título. A ministrante da oficina sugeriu a junção de “lambe” (referente à técnica artística lambe-lambe) com o sufixo “-dor” (presente nos nomes dos objetos observados), originando o título Lambedor. Curiosamente, esse termo remete a um elemento da minha infância, utilizado com a mesma finalidade de um xarope — uma mistura natural, caseiramente preparada.

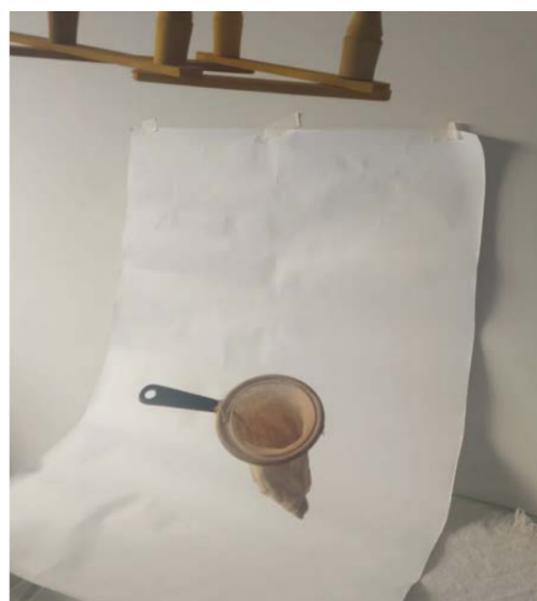
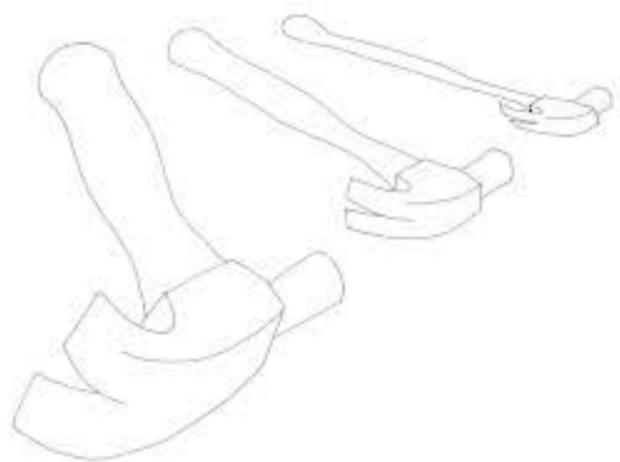
A proposta permaneceu em pausa até o momento em que uma das docentes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) ministrou uma aula/oficina sobre a aplicação de lambe-lambes em espaços de convivência da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A partir dessa experiência, a série saiu do campo do imaginário e ganhou forma. O primeiro passo foi visitar um dos sketchbooks da época, para lembrar a ideia original, e, em seguida, pensar em como criar uma nova visualidade que se adequasse ao formato do lambe-lambe.

Uma das principais referências artísticas para o desenvolvimento da série foi Anamorfias (1980), da artista brasileira Regina Silveira. A partir de fotografias autorais de objetos do cotidiano, busquei criar diálogos que estabelecessem uma poesia visual vinculada ao próprio nome do objeto. O primeiro elemento pensado para compor a série foi um grampeador de papel. A poética visual emerge ao utilizar a imagem do objeto acompanhada da palavra fragmentada: “grampe.a.dor”. Surge, então, o questionamento: o que grampeia ou segura essa dor?

Simultaneamente à criação dessa poética visual, cada lambe contará com um QR Code, um elemento facilitador da interação, mas que também atua como um saturador visual. Esse código direciona para um áudio poético coletivo, composto a partir de mensagens de voz do WhatsApp, enviadas por amigos e familiares. A combinação entre o objeto do cotidiano, a palavra escrita e o QR Code evidencia uma fusão de linguagens que reflete a contemporaneidade, estabelecendo um diálogo entre o tradicional e o tecnológico.

Para cada lambe-lambe, será desenvolvido um áudio poético coletivo distinto. Até o momento, apenas um QR Code foi finalizado. Considera-se, ainda, a criação de um perfil no Instagram para a divulgação do projeto. A própria rede social funciona como uma ferramenta visual de organização, armazenamento, compartilhamento e promoção do trabalho. Além de fotografias do processo de aplicação e das obras em si, pretende-se registrar a localização dos lambe-lambes,

criando uma espécie de mapa ou galeria virtual que incentive visitas aos locais das intervenções. A série encontra-se em desenvolvimento. Fotografias, conceitos, paletas de cores, edições e formatos permanecem abertos a modificações, em consonância com o caráter experimental e processual da pesquisa.



Série de imagens realizadas no dia 24 de novembro de 2023, durante a aplicação do primeiro lambe da série LAMBE.DOR. Xerox em folha ofício e cola branca. Dimensões: aprox. 120 cm x 80 cm. Registros realizados pelo público, arquivo pessoal, João Pessoa-PB, 2023.



# Referências

ACHARD, Pierre. **Memória e produção discursiva do sentido** In: ACHARD, P. et al.(Org.)Papel da memória. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes,1999.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução: Davi Pessoa Carneiro. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

AIDAR, Laura. **Jackson Pollock: vida e obra**. Toda Matéria, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/jackson-pollock/>. Acesso em: 17 abr. 2024

AIDAR, Laura. **Body Art. Toda Matéria**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/body-art/>. Acesso em: 17 abr. 2024.

ALICE, Tania. **Performance como revolução dos afetos**. 1ª ed. São Paulo: Annablume. 2016

ASSUMPÇÃO, Flora Romanelli. **Relicário [a natureza da natureza]**. 2019. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2019.tde-02052019-162428>. Acesso em: 25 fev. 2025.

AZEVEDO, Gabriel Silvestre. **Maravilhoso Escândalo: uma poética de metamorfose e rupturas**. Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia- Escola de Belas Artes, 2022.

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. **Visível audível tangível: mitos do corpo na performance em Pernambuco**. Recife: Provisual Gráfica, 2018.

BARROS, Regina Teixeira de (org.). **Nazareth Pacheco**. São Paulo, SP: Editora Allucci e Associados Comunicações, 2019.

BUTLER, Judith P. **Problema de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução Renato Aguiar. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASTANHEIRA, Ludmila Almeida. **Performance arte: modos de existência**. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2018.

CASTRO, A.S.; CAVALCANTE, A. **Flores da Caatinga**. Campina Grande: Instituto Nacional do Semiárido, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Iná Camargo. **Brecht e o teatro épico**. Literatura e sociedade, v. 15, n. 13, p. 214-233, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DO BAIRRO, Jup. **Corpo Sem Juízo**. Canal Jup do Bairro. YouTube, 21 de jun. de 2019. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=6il3RIZSIgM&ab\\_channel=JupdoBairro](https://www.youtube.com/watch?v=6il3RIZSIgM&ab_channel=JupdoBairro)>. Acesso em: 14 de março de 2024.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **A cultura de si. In: História da Sexualidade 3: O cuidado de si**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 6ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Guerra, 2019.

GONDAR, Jô. **Memória individual, memória coletiva, memória social**. Revista Morpheus-Estudos Interdisciplinares em Memória Social, v.7, n. 13, 2008.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, Rouselee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo, Martins Pontes, 2006.

MARIOTTI, Gilberto. **Descrever para não explicar: o papel fundador de Anamorfias para a pesquisa em Poéticas Visuais.** São Paulo-SP, Revista ARS, N°49, 2021.

SALLES, M. **Reflexões sobre a criatividade contemporânea. dObra[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 4, n. 10, p. 85–89, 2010. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/188>>. Acesso em: 29 set. 2023.

SANTOS, Ana Luisa. **MELINDROSA.** Disponível em: <<https://www.anasantosnovo.com/MELINDROSA-1>>. Acesso em: 31 jan. 2025.

**SEM Título [Manto da apresentação].** In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35275/sem-titulo-manto-da-apresentacao>. Acesso em: 18 de abril de 2024.

SORIANO, Ana Gabriela Wanderley. **Pilar: um núcleo habitacional para a indústria mineradora na caatinga baiana.** Labor e Engenho, Campinas, SP, v. 12, n. 3, p. p.454–468, 2018. DOI: 10.20396/labore.v12i3.8652874. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/labore/article/view/8652874>. Acesso em: 13 jan. 2025.

**TEMPERA.** Recife: Particular, v. 6, n. 17, 2024. Semestral. Disponível em: <https://www.grupotempera.art/revista-t%C3%A4mpera-17>. Acesso em: 16 abril de 2024.

VENDRAMINI, José Eduardo. **A commedia dell'arte e sua reoperacionalização.** Trans/form/ação, v. 24, p. 57-83, 2001.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda.** 2ª ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

\_\_\_\_\_. **Sujeito/Abjeto.** LOGOS 25: corpo e contemporaneidade. corpo e contemporaneidade. Ano 13, 2º semestre 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 1987.

WARHOL, Andy. **Andy Warhol performing: eating a hamburger 1982.** YouTube, 22 de dez. de 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=H-t-lxJctVM&ab\\_channel=Everythinghasitsfirsttime](https://www.youtube.com/watch?v=H-t-lxJctVM&ab_channel=Everythinghasitsfirsttime)>. Acesso em: 17 de abril de 2024.

---

A apresentação dos materiais de referência não apenas documenta as escolhas feitas ao longo do percurso artístico, mas também evidencia as possibilidades não exploradas, que, embora não tenham sido incorporadas na execução final, permanecem como parte do processo criativo. Esse registro amplia a compreensão da construção da obra, permitindo que se observe a trajetória, os desvios e as decisões que moldaram o resultado, ressaltando a importância do processo tanto quanto do produto final.

