

# Imagem e performance em rastros de presença

**Monica Toledo Silva**

Pontifícia Universidade Católica  
de Minas Gerais, Belo Horizonte,  
MG

[bloop.monica@hotmail.com](mailto:bloop.monica@hotmail.com)

[orcid.org/0000-0001-8273-8209](https://orcid.org/0000-0001-8273-8209)

**Resumo** | Ao partir em busca de sinais de presenças passadas, refugiadas em trânsito na ilha grega de Kos, a artista se depara com uma paisagem prenha de vestígios de passagens de tempos imemoriais. Desde sua procura mal sucedida por estes corpos vivos, que atestassem um fluxo migratório histórico e atual, o próprio corpo da artista vai de encontro a apresentações possíveis de formas de vida minerais. Assim, o objetivo de sua pesquisa de campo se desloca para a apreensão imagética, pela captação de imagens móveis que registram o ato performativo de interagir com possíveis esculturas e/ou pedras helênicas desconfiguradas de uma representatividade oficial (não cartografadas como de valor arqueológico). As linguagens da performance e da escultura tornam-se ponto de partida para um experimento em vídeo no qual o próprio corpo vivo, através de sua sombra projetada, age sobre um objeto índice na criação de imagens. O encontro da sombra projetada nas ruínas não categorizadas, mantendo seu traço como um objeto escultórico atemporal e acionador de memórias, propõe um pensamento estético híbrido. Esta experiência performativa cria imagens a partir do encontro do corpo da artista (que se afeta, filma e é filmado) com outros possíveis, deslocando e instaurando ideias discutidas por Mauricio Bravo, Hal Foster e Didi-Huberman, entre outros, para propor um diálogo ampliado das formas de vida num campo ampliado de percepção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Performance.  
Corpo. Migração.

Enviado: 10/07/2023  
Aceito: 01/09/2023  
Publicado: 06/09/2023

**Image and performativity in traces of presence**

**Abstract** | As she sets out in search of signs of past presences, refugees in transit on the Greek island of Kos, the artist comes across a landscape full of traces of passages from time immemorial. Since her unsuccessful search for these living bodies, which attest to a historical and current migratory flow, the artist's own body goes against possible presentations of mineral life forms. Thus, the objective of his field research shifts to the apprehension of imagery, by capturing movable images that record the performative act of interacting with possible sculptures and/or Hellenic stones deconfigured from an official representativeness (not mapped as of archaeological value). The languages of performance and sculpture become the starting point for a video experiment in which the living body itself, through its projected shadow, acts on an index object in the creation of images. The encounter of the shadow cast in the uncategorized ruins, maintaining its trace as a timeless sculptural object and trigger of memories, proposes a hybrid aesthetic thought. This performative experience creates images from the encounter of the artist's body (which is affected, filmed and filmed) with other possible ones, displacing and establishing ideas discussed by Mauricio Bravo, Hal Foster and Didi-Huberman, among others, to propose an expanded dialogue of life forms in an expanded field of perception.

**KEYWORDS:** Performance. Body. Migration.

**Imagen y performance en senderos de presencia**

**Resumen** | Al buscar signos de presencias pasadas, refugiados en tránsito en la isla griega de Kos, el artista se enfrenta a un paisaje preñado de vestigios de pasajes de tiempos inmemoriales. Desde su infructuosa búsqueda de estos cuerpos vivos, que atestiguan un flujo migratorio histórico y actual, el propio cuerpo de la artista encuentra posibles presentaciones de formas de vida minerales. Así, el objetivo de su investigación de campo se desplaza hacia la apreensión de imágenes, mediante la captura de imágenes móviles que registran el acto performativo de interactuar con posibles esculturas y/o piedras helênicas desconfiguradas de una representatividad oficial (no cartografiadas como de valor arqueológico). Los lenguajes de la performance y la escultura se convierten en el punto de partida de un experimento de vídeo en el que el propio cuerpo vivo, a través de su sombra proyectada, actúa sobre un objeto índice en la creación de imágenes. El encuentro de la sombra proyectada en las ruínas no categorizadas, manteniendo su carácter de objeto escultórico atemporal y desencadenante de recuerdos, propone un pensamiento estético híbrido. Esta experiencia performativa crea imágenes a partir del encuentro del cuerpo del artista (que es afectado, filmado y filmado) con otras posibilidades, desplazando e introduciendo ideas discutidas por Mauricio Bravo, Hal Foster y Didi-Huberman, entre otros, para proponer una mirada dialogada ampliada. de formas de vida en un campo ampliado de percepción.

**PALABRAS CLAVE:** Performance. Cuerpo. Migración.

Em uma aproximação afetada e inspirada por autores como Didi-Huberman (2009) e Maurício Bravo (2016), a escultura minimalista apresenta princípios qualitativos aplicáveis a uma prática perceptiva e performada de um corpo que se propõe ao encontro com objetos localizados em tempos e espaços indeterminados. Assim, a ideia do *displacement* poderia ser atribuída, na abertura semiótica de um objeto fenomênico apreendido como escultura de inspiração minimalista, a novas corporeidades no espaço dialógico desta linguagem artística estendida à performance audiovisual.

Minha observação de pedras helênicas em torno de sítios arqueológicos gregos, fora das demarcações oficiais e inseridas no espaço urbano aleatório, como em praças, jardins, trilhas e terrenos, me faz pensar nelas como rastros de presença de corpos de passagem. Mais especificamente, de corpos migrantes que deixaram ali em seu trajeto um vestígio de sua presença. Percebo, em meu deslocamento, as pedras como presenças de corpos que estiveram ali e deixaram este vestígio, que referênciam sua passagem, ou demarca sua trajetória.

A criação em vídeo torna-se um exercício híbrido na medida em que o pensamento e a prática da performance, experimentados pelo encontro da minha própria sombra projetada na imagem, em objetos não classificados como monumento ou ruína, e sim percebidos como traço de presença ou vestígio mineral, objeto escultórico capaz de guardar uma memória corpórea. Este encontro de linguagens estéticas discute também a apropriação de um objeto a partir da intenção do deslocamento.

Rosalind Krauss (*apud* Foster, 2017, p.:57) comenta que cada significado “depende do modo como uma forma de ser contém uma experiência latente da simultaneidade.”. Assim, minha presença num sítio grego aleatório onde encontro objetos escultóricos (pedras helênicas) e atribuo a eles marcas da presença de sujeitos que, em épocas passadas, trilharam ali suas rotas, elabora este sujeito histórico que permanece por sempre numa forma que materializa sua presença simbolicamente.

O refúgio no corpo deslocado, vivência de alguém que migrou, gera um acontecimento, condição experimental que muda um estado do ser. Ao ocupar um lugar outro, agregamos imaginações e atualizamos memórias, somos impulsionados a uma percepção ativa com o entorno e, neste exercício, nos apropriamos de objetos não reduzidos a uma situação de permanência.

Nos arredores da cidade de Kos, capital da ilha grega de mesmo nome, o espaço público apresenta uma aleatoriedade espacial: eu passo ali, percebo os rastros helênicos (pedras não categorizadas como de valor histórico para serem situadas nos parques arqueológicos) e interajo com eles. Um número de pessoas passou por ali ao longo dos

tempos e gerou outras formas de interatividade ou experiências com este mesmo objeto e lugar.

A porosidade da linguagem da escultura permite o entendimento aqui proposto de ressignificação a partir do encontro de um corpo (eu sujeito) com um objeto (uma pedra helênica), revertendo estas situações num pensamento performado, legitimado através de minha intenção de criar imagens através deste transpor as ideias de materialidade e temporalidade numa obra audiovisual. O corpo na composição destes encontros dialoga com uma versão pós-estruturalista de crítica às categorias de representação e autoria, proposta interessante que adere à condição de deslocamento dos corpos de passagem, migrantes, refugiados, em movimentos seculares.

Vanessa Lopes (2017, p.:161;163) compreende o processo como "chave de entendimento de novas materialidades", mencionando autores que também tratam a matéria enquanto elemento dinâmico - em suas formas de presença (Rosalind Krauss), em suas diferentes fases sem uma fisicalidade final, em seus significados para além da existência do objeto em si, propondo uma "ontologia da relação com a natureza, os outros, as coisas, o virtual."

Com os mundos físico e imaterial assim enredados, cada matéria seria feita de vitalidade imanente, a um só tempo "animada e inanimada", acrescenta Lopes. As ações do vento, do sol, da água, frio, neve, homem, performam modalidades de calor, cor, forma e peso, lugar e signo. Estes corpos imanentes, materialidades emergentes em que todos os aspectos coexistem no estado atual, tornam visível um "tempo profundo e substrato material", um processo histórico e biológico, sugere Lopes: "As partículas que formam a matéria se parecem mais com energia vibrante do que com mini grãos de areia.". Performatividades do tempo e do espaço atuam na percepção enredada de afetações de um corpo que vê, age (em sua visibilidade) e filma.

Quando perco minha categoria de sujeito para me tornar objeto a ser observado por outro (atuando inserida na própria imagem que produzo), sendo este outro um objeto que transformo em sujeito ao abordá-lo como vestígio de corpo, ultrapassamos categorias tradicionais para habitar o contexto do nomadismo e da transitoriedade, onde conceitos alternam-se em qualidades físicas e virtuais (imagéticas e imaginárias). Eu e outro, objeto e vestígio, sujeito e imagem. Este ensaio busca qualificar linguagens artísticas confluentes (escultura, dança e vídeo) como performances do corpo e compreender o fenômeno do nomadismo como prática autoral e atemporal.

### **Site specific como lugar do encontro**

A escultura para Foster (2017, p.:167;42) seria a um só tempo sujeito e local. Escultura como revezamento entre o local e o sujeito, (re)definindo a topologia de um lugar específico mediante a motivação de um espectador específico. Haveria assim uma sobreposição, e não um colapso, de diferentes espacialidades e subjetividades, de modo que a complexidade da experiência possa ser “sensorialmente retida, e não futuristicamente aplainada”.

Foster insiste na dimensão enunciativa do objeto - aqui tanto pedra (registro de passagem) como escultura (objeto sígnico). Esta dimensão enunciativa inclui uma temporalidade atual e singular, do momento do encontro do vestígio (passado), com sua presença significativa, gerando um novo presente, ativo à percepção.

A escultura seria qualificada em meio a objetos e redefinida em termos de lugar. Esta intervenção particular num local de encontro gera uma nova obra, ou: da intenção sígnica do meu corpo de passagem com o vestígio do corpo migrante (indiciado na pedra), desta intenção sígnica, nasce uma obra visual performada (imagens por mim captadas).



Imagens 1 e 2: Frames da obra *Tracing Mermaids* (2018), de Monica Toledo Silva

Quando, em meu trajeto, me deparo com um objeto ao qual tomo por sujeito (um corpo migrante), assimilando-o de encontro ao meu desejo por gerar uma semiologia e forma estética na qual também sou tomada por objeto (sendo ali corpo), esta obra que surge neste lugar de troca amplia sua temporalidade e a espacialidade destes corpos ao nos atribuir (a mim e à pedra) novos campos de potência, na imagem. Meu corpo sujeito-objeto está presente não apenas registrando o objeto (o sujeito pedra), mas também através de minha sombra. Esta, visível em função da posição solar, determina minha presença visual (física e projetada pelo sol) na cena que crio e atesta os momentos

passado e presente - o objeto milenar, e meu corpo que insiste em entrar em cena, expandindo a percepção do próprio tempo.

Esta tensão entre autonomia de um signo artístico e sua dispersão em novas formas dialoga com Barthes (1968) em seu nascimento do espectador: eu que vejo torno-me parte da paisagem que vejo. Eu sujeito torno-me também objeto neste espaço de troca. A escultura no campo ampliado, como apresenta Krauss, também dá ignição a esta forma de perceber e agir a um só tempo, transitando por formas simultâneas numa cena que só existe a partir do encontro. O objeto (pedra) torna-se escultura pelo meu olhar que o vê como um vestígio, rastro de presença, atestado de passagem intencional, ali representado na materialidade acionada pelo tempo.

Enquanto Foster (2017, p.:165;167) acena com a arte como experiência escultórica em si, e Richard Serra o vê como um "processo que modula por procedimentos pertinentes em estruturas motivadas", sendo esta tônica no fazer seu segundo princípio escultórico. O terceiro princípio de Serra é o situacional: a escultura "envolve a particularidade do lugar." Estes princípios são qualificados como metamodelizantes para atender seus diversos sistemas (metafísicos, científicos, psicanalíticos, animistas), que contornam a problemática da enunciação. O que se deve colocar em enunciado é essa transferência, sugere Serra (*apud* Foster, 2017, p.:86).

De acordo com Guattari (2011, p.:31;43), a enunciação será sempre parcial. A multiplicidade de instâncias que se exprimem, da ordem da expressão ou do conteúdo, "põem em polifonia uma multiplicidade de sistemas de expressão". A multiplicidade desta enunciação aponta para pontos de ruptura a-significantes, assim como objetos em ruptura de sentido.

A abordagem fenomenológica discursiva possibilita uma heterogeneidade dos focos enunciativos virtuais na expressão manifesta. A reversibilidade expressão x conteúdo como alternativa aos estruturalismos inspirados em Saussure (*ibidem*, p.85;34) também pode ser acionada nesse entendimento, pois a expressão visual, a imagem que produz do encontro, torna-se ela mesma conteúdo investigativo para esta alternância e simultaneidade de representações.

Esta criação de presença remete a um outro, atribuído em sua forma de objeto, que age como indício de um corpo também vivo (como o mineral trabalhado com escrituras, cortes e impressões talhadas), perpetuada ao se expor e garantir a perenidade de um estado presentificado que atesta uma história que sempre se atualiza no espaço-tempo (com ressignificações distintas em momentos diferentes) e na presença de um outro corpo vivo (como o meu que interage num vídeo performance). O corpo outro, objeto-sujeito de si, é sempre marcado por um passado em evolução e representa a

passagem de nômades, migrantes, refugiados, anônimos em suas subjetividades, em rastros de presença de fluxos seculares, tais como se ainda apresentam em contextos das ilhas.

O outro é um corpo que não se mapeia, mas se desloca mesmo parado no lugar. Olhar, lugar, presença: o visível como gesto performado. Seria necessário "lidar com as modalidades ao mesmo tempo plurais e singulares de uma autoalteridade." (Guattari, 2011, p.:97;123). Eu é um outro, uma multiplicidade de outros, encarnando no cruzamento de "componentes de enunciações parciais extravasando por todos os lados a identidade individuada."

A filósofa Anne Cauquelin (2008, p.:83) identifica o universo incorporeal "que não se apoia em coordenadas, mas em ordenadas, relativamente engatadas em seus territórios". Dessa forma a corporeidade se dá em movimento, e não num espaço fixo de permanência. O modo de existência das obras invisíveis, que "requer apreensão periférica, designando-se lugares de inscrições e imagens da ausência; ausência que se encena na periferia.". Assim a visibilidade se volta para a periferia, que se torna "área de visibilidade, tornando-se o centro da obra."

Henri Bergson (1959) acena para uma corporalidade que traz virtualidades e atualizações - subdomínios do corpo. Assim, pode ser compreendido esse encontro em tempos (eu no presente e a pedra um rastro, passado) e materialidades diversas (eu visível em minha sombra, o outro em sua corporeidade mineral).

O filósofo traz o conceito de corporalidade atrelado à virtualidade e atualização, subdomínios deste estado. Assim se dá a dramaturgia do corpo: como estado de apresentação de si e do outro que figura como extensão do próprio; a dramaturgia como uma performance do sensível no encontro de corpos em temporalidades agentes que se expandem à medida que são performadas, e se apresentam de formas sempre renovadas em novos presentes. A constituição do presente é paradoxal, de uma sucessão simultânea. O deslocamento de meu corpo é registrado pelo encontro com outro corpo (o objeto), eu virtualizada em sombra, ele materializado pela ação do tempo. Do encontro ao acaso de corpos móveis documentamos a própria passagem como acontecimento.

### **Corpo pedra, corpo sombra**

Visualidade, materialidade, espaço de potência e extensão promovem políticas do corpo em enunciados não linguísticos de realidades compartilhadas. Desde minha intenção relacional com o vestígio histórico (a pedra helênica), formulo traços na experiência deste encontro de corpos. Assim performo esta paisagem, ao concebê-la através das imagens que vejo e que crio com a câmera. Assim performo a imagem, ao registrá-la a partir do

que percebo e que me afeta: sombra, movimento e perenidade.

Uma imagem, uma voz, um mapa, atuam como enunciadores de paisagens (narratividades) possíveis. Em *Body Lands*, série de vídeos de minha autoria, performo afetada pela paisagem. A presença da pedra será imaginação materializada na imagem que performo do meu próprio corpo através de minha sombra projetada no objeto-sujeito. Minha ação também gera uma duração espacial e desencadeia um processo fenomenológico afetado, não comunicado.

Em errâncias, crio narrativas de atravessamentos e percursos passíveis de criações visuais. Quando traço meu trajeto, o traço que deixo é imagem. A imagem que traço me inclui como virtualidade. A sombra na pedra atualiza sua própria presença na minha imagem e, assim, nessa espacialidade inédita, cartografo um modo de presença. O lugar é vivenciado na performance deste encontro de corpos, cria-se uma cartografia performada: modos de presença entre pedra e sombra.

A paisagem como extensão do corpo é criada como solução (imagem) do conjunto percepção-intenção- presença; paisagem que também se desloca em passados e futuros e não se vincula ao local: é pessoal e afetada. Paisagem como fenômeno singular: desdobramento de duração e intensidade. Criar uma paisagem é habitar um tempo e um lugar performados por um corpo em um instante - desejar permanecer num encontro inventado.

Nesta imagem-situação de um corpo real e virtual (pedra e sombra) mineral e humano, passado e atual, sujeito e objeto de si próprio, apresento como obra audiovisual um drama que não representa, ou uma trajetória como dramaturgia; meu trajeto cria uma paisagem como estado de presença e assim me encontro com este outro corpo que faz sentido em minha percepção. A paisagem performa em mim e nela experimento uma escultura como experiência.

Para Suely Rolnik (2018), a cartografia é uma prática política. O mapa como cartografia do corpo, como um percurso percorrido, performado - coreografado para que possa ser repetido, de um trajeto desencadeador de paisagens - confere ao corpo uma natureza performativa de ser afetado e atualizado pelo meio. Seria preciso "investir afetos em outras direções, e assim criar outros sentidos, outros materiais de expressão, acolhendo o caráter de processo de produção da realidade".

Tal traçado de si, tal tecitura, tal qual a paisagem, pertence a um lugar híbrido, real em seu imaginário, potente em suas articulações. Assim, pensar um mapa como uma cartografia coreografada, trajeto experimentado pelo corpo, é fruto do deslocamento que gera um novo pertencer. Refúgios como vivências ocupariam assim um lugar afetivamente, afetadamente, politicamente. O refúgio como gerador de uma topologia

(rede de informações num espaço heterogêneo) atuaria também como uma performance fabulatória, numa qualidade de heterotopia, como veremos a seguir.

O encontro intencional com um objeto (ruína, monumento, escultura, pedra) tomado como escultura em relação ao meu corpo performativo, que com ela transfigura sua qualidade material para apresentar-se como um rastro de presença, vestígio de um corpo nômade ou de passagem, num campo significativo que se configura como trajeto de corpos seculares, habilita sua mobilidade sógnica e ativa possibilidades de encontro e deslocamento de princípios qualitativos de linguagens. Algumas delas são os trabalhos *site specific* (na medida em que atribuo um vínculo ao lugar e atuo nele numa performatividade com meu corpo sombra e minha câmera) e land art, se consideramos o objeto escultórico como intencional e exposto ao tempo, sempre com a qualidade de requalificar o lugar e a si mesmo a partir de novos encontros.

As realidades do deslocamento dizem respeito a todos nós na medida em que impõem novas paisagens e modos de ver e ouvir o outro, cada vez mais diverso em sua singularidade. Como em todos nós, o entendimento do refúgio demanda novas formas de narrar a própria história - ou trajetória. Ao mover-se e preservar-se, palavras, gestos e imagens configuram novas maneiras de viver e conviver.

Para Ann Cveitkovitch e Johathan Flatley (*apud* Chauvin; Tacetta, 2017, p.:361) o afeto<sup>1</sup> é um "vaso comunicante pelo qual a história se abre para a estética", em cartografias afetivas compostas pela vida e pelo mundo histórico "por um estranhamento que transforma sentimentos, vínculos, com aptidão para gerar um novo tipo de reconhecimento.". Uma paisagem afetiva, finalmente, permite "pensar a relação entre experiência e escritura.". Este lugar do corpo entre o político e o estético, o histórico e o imaginário, faz do refúgio em si um lugar de invenção e diálogos científicos e artísticos que migram a cada novo saber.

Territórios assim vivos também se mobilizam desestabilizando especificidades das linguagens artísticas, que confluem e se hibridizam continuamente em novas ações, intervenções e encontros. A própria ideia de refúgio se atualiza quando experimentamos possibilidades de afeto, permanência e historicidade.

---

<sup>1</sup>O afeto para Brian Massumi assume aspectos distintos da afeição terna: "*Affect or intensity is akin to what is called a critical point or singular point in chaos theory and the theory of dissipative structures. This is the turning point at which a physical system embodies multiple exclusive potentials, only one of which is selected.*" (2018:86). Em tradução livre: "O afeto ou a intensidade tem afinidade com o chamado ponto crítico ou singular na teoria do caos e na teoria de estruturas dissipativas. Este é o ponto chave no qual um sistema físico incorpora potenciais múltiplos e exclusivos, e onde apenas um dos quais é selecionado."



Imagens 3 e 4: Frames da obra *Body Lands* (2019), de Monica Toledo Silva

Reencontrar a “especificidade do objeto”, que os artistas da *minimal art* tomaram como seu manifesto - e que D. Judd chamará de “*specific objects*” seria como “devolver às formas - aos volumes como tais - sua potência intrínseca, inventar formas que renunciassessem às imagens e que fossem um obstáculo a todo processo de crença diante do objeto.” (Foster, 2017-B, p.: 59).

A desvinculação do objeto de seu estatuto - seja ele ruína helênica, pedra no caminho, escultura minimalista, objeto performado, rastro de presença -, lhe garante o estatuto de intervenção no espaço, que deixa de ser um lugar qualquer para se territorializar com a minha presença, ação perceptiva e performada. Em relações de troca há sujeitos que garantem aos objetos existência e eficácia. A atividade de produzir imagens, segundo Foster (*ibidem*, p.41) se relaciona com esse tipo de escape.

Esta natureza de “agenciamento processual” demarca “territórios existenciais que se diversificam e heterogenizam.” (*ibidem*, p.120;47). São territórios a um só tempo singulares e objetificados. Meu trajeto é minha própria narrativa e nele experimento o território como duração, que performa em suspensão - a pedra deslocada do sítio arqueológico, aleatória e presentificada.

O mineral de forma escultórica é forma de resistência do sujeito esvaziado em sua presença ausente. Julio Plaza (1987, p.:89) também contribui para o entendimento da dramaturgia como espaço de fronteira e de encontro, pois a dramaturgia “faz uso do descentramento que a periferia lhe confere para manter-se permeável à mudança.”

## **Movimento da forma, tempo sem mapa**

Nas paisagens de cada um - memórias, afetações, experimentos - revelamos e performamos nossas vivências e elaboramos discursos em gestualidades. Paisagens do outro, paisagens de mim - sujeito e objeto mesclados em narratividades possíveis. A presença se dá no que se preserva. O outro é signo (índice do acaso, história potencial de uma natureza de corpo de passagem) que minha corporeidade atualiza. Assim voltamos à ideia de escultura: performando uma continuidade *embodied*, numa espacialidade que também dialoga com a noção de *land art*.

A ideia de escultura como uma idealidade “desafiada pela contingência da percepção” (Foster, 2017-B, p.:132;143) ocorre em espaços específicos e por durações variadas. Efeitos sedutores desta percepção são as “intensidades da experiência” e uma ampliação do entendimento e apropriação da escultura como objeto vivo. Enquanto tal, ela também deslocará as noções de *site specific* e *land art*.

A presença seria um acionamento desta dramaturgia que surge do encontro. A presença como campo de intervenção promove o deslocamento das categorias sujeito/objeto, pedra/escultura, e um percurso, criado pelo deslocamento performado, que se traduz como espaço de visibilidade: o visível como gesto performado. Este gesto de visibilidade, dançado, filmado, atua como uma performance da mobilidade.

A evolução do entendimento da arte em suas linguagens de *site specific* e *land art* encontra aqui terreno fértil. A ideia da cartografia como performance gerada por uma “espacialidade do corpo” vai de encontro ao nomadismo como forma enunciativa e ao próprio cartografar como modo de presença - mapear com o corpo um trajeto afetado. Meu traço no traço do outro: processos de visibilidade que atravessam o desejo de visualidade (minha imagem do encontro em minha sombra sobre o outro). A arte em sua linguagem, meio, dramaturgia e estética possíveis na criação de uma espacialidade dialógica.

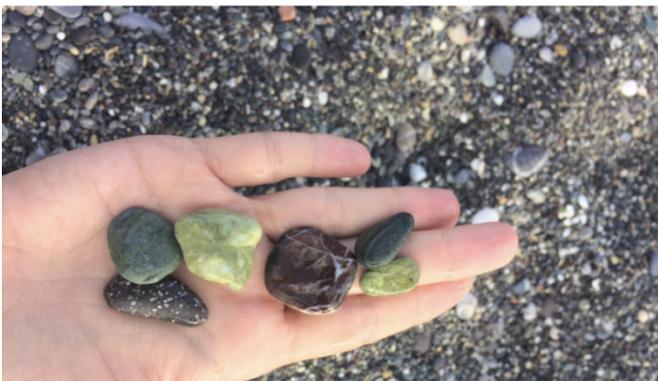
Território como duração, apropriação de um lugar que se toma como seu, performado pelo corpo. Território que não é só físico e que agrega sentido. O vestígio da presença do outro se organiza nesse espaço aberto onde o que fica se organiza em infinitas possibilidades de aderência ao tempo presente. As pedras helênicas performam sua presença na minha sombra, imagem afetada pela própria mobilidade neste trajeto de cartografias nômades. Encontro que vem a ser assim o que transforma, e não o que permanece.

O objeto aleatório em seu espaço não legitimado (de um lugar qualquer) passa a existir como corpo desde o encontro com minha corporeidade que cria territorialidade que legitima o lugar (então vivenciado). A qualidade da sombra de territorializar este lugar,

como imagem do meu corpo presente, toca o objeto e o torna corpo, também móvel, e assim petrificado como ruído de presença e marca fora do mapa.

A narrativa diluída no rastro, índice de presença, pré-signo, se configura como uma paisagem para uma dramaturgia da ausência representada pela pedra. A paisagem como dramaturgia de si própria configurada como território. A paisagem nômade como o corpo, *site-specific* de si mesmo. A pedra como objeto cartográfico desta performance do encontro.

A qualidade da sombra como virtualidade atua como a imagem que toca o objeto, que, por sua vez, não é ruína e sim ruído e virtualidade, como ela. Este encontro fenomênico entre pedra e sombra, corpos migrantes que assim se apresentam, demarcam uma territorialidade dinâmica que é performance porque não se rastreia. O meio (natural e midiático) passa a ser um mapeamento pessoal que se faz no deslocamento e na criação de territórios. Esta criação de espacialidade será corporificada, presentificada e atualizada na criação de imagens entre sujeito e objeto que se tornam objeto e sujeito do outro.



Imagens 4 e 5: Frames de obras de Monica Toledo Silva

### Referências bibliográficas

- BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1968]
- BRAVO, M. **Escultura contemporânea chilena y biopolítica: análisis de la obra de Pablo Rivera**. Universidad de Valparaíso: Panambí n.2, 2016.
- CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [2006]
- CHAUVIN, I.; TACCETTA, N. **Giro afectivo y artes visuales. Una aproximación interdisciplinaria sobre América Latina**. Buenos Aires: Imagofagia, n.16, 2017.
- DELEUZE, G. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2004 [1966].
- DIDI-HUBERMAN, G. **Ser crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009 [2000].

FOSTER, H. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Ubu, 2017-A [2011].

FOSTER, H. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu, 2017- B [1996].

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 2011 [1989].

JEUDY, H. **Le corps comme object d'art**. Armand Colin, 1998.

LOPES, V. **Materialidade da arte. uma leitura orientada para o processo**. Fortaleza: Revista Vazantes, UFC v.01 n.01, 2017.

MASSUMI, B. **99 Theses on the revaluation of value: a postcapitalist manifesto**. University of Minnesota Press, 2018.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROELNIK, S. **Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1, 2018.