



NARRATIVAS DE IMPERMANÊNCIA

NARRATIVES OF IMPERMANENCE

Autor 1 (Ana Carolina Peixoto Eick),
UFRGS¹

RESUMO

Apresentarei neste texto um recorte de minha pesquisa de doutorado, que investiga as relações entre escultura e performance no campo das artes visuais e das artes da cena. Abordarei práticas artísticas em que esculturas se encontram em processo de transformação devido a ações externas sobre elas. Construo corpos que se relacionam com meu próprio corpo e evidenciam um estado de impermanência. Essa associação entre linguagens nasce da consciência da presença corporal que desenvolvi como atriz e se expande para a percepção das esculturas que, ao ocuparem o espaço tridimensional junto aos nossos corpos, acionam uma dimensão de presença intensificada pelo movimento. Para pensar o movimento na escultura, me baseio em Rosalind Krauss e suas reflexões sobre a escultura moderna; e para compreender as reações corporais às ações externas, recorro aos conceitos de afeto em Espinosa retomados por Deleuze. Nesse contexto, busco também expandir a noção de performance mesmo a propostas em que meu corpo não está presente, mas a matéria, ao se transformar em frente ao público, assume uma dimensão performativa. Para embasar o estudo sobre a performance utilizo como referência Lucio Agra, Renato Cohen entre outros. E para abordar o estado de presença estudo autores como Hans Ulrich Gumbrecht, e Robert Morris.

PALAVRAS CHAVE

Performance, Escultura, Impermanência, Presença.

¹ Ana Carolina Peixoto Eick (nome artístico Nina Eick) é artista (bacharel em artes visuais/2010), mestre e doutoranda em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS) e também atriz. Sua pesquisa aborda reações de corpos a interferências externas. Recentemente esteve presente em exposições, mostras e festivais em várias localidades brasileiras, como Manaus/AM, Salvador/BA, São Luís/MA, Brasília (com curadoria de Rogério Carvalho), e RS.



ABSTRACT

This paper presents a segment of my doctoral research, which investigates the relationships between sculpture and performance within the fields of visual arts and the performing arts. I examine artistic practices in which sculptures undergo processes of transformation as a result of external actions. I construct bodies that enter into relation with my own body and emphasize a state of impermanence. This association between languages emerges from an awareness of bodily presence developed through my experience as an actress and extends to the perception of sculptures which, by occupying three-dimensional space alongside our bodies, activate a dimension of presence intensified by movement. To reflect on movement in sculpture, I draw on Rosalind Krauss and her considerations on modern sculpture; to understand bodily reactions to external actions, I engage with Spinoza's concept of affect as revisited by Deleuze. In this context, I also seek to expand the notion of performance to include proposals in which my body is not physically present, but in which matter, as it transforms before the audience, assumes a performative dimension. My study of performance is informed by authors such as Lucio Agra and Renato Cohen, among others, while the discussion of the state of presence is developed in dialogue with thinkers such as Hans Ulrich Gumbrecht and Robert Morris.

KEY WORDS

Performance, Sculpture, Presence, Impermanence.

Introdução

Apresentarei neste artigo um recorte da pesquisa prática e teórica que venho desenvolvendo a partir de esculturas efêmeras, com ênfase nas relações entre corpos, matérias e movimento, o que envolve a percepção do tempo e do estado de presença e o vínculo com a linguagem da performance. As obras aqui discutidas partem de ações que envolvem materiais frágeis ou instáveis como louças, argila e chocolate, para construir experiências visuais em que corpos são apresentados em processo de transformação, muitas vezes em diálogo com forças externas como um vento forte, chuva ou calor.

Entendo a impermanência como característica da vida de forma que: ou nos



entregamos aos fluxos de transformação constante ou tentamos resistir fazendo um enorme esforço para conter esses movimentos. Interessa-me questionar noções de estabilidade, segurança e controle e construir exercícios de presença, associados a símbolos que compõem diferentes narrativas. Cada trabalho analisado constrói narrativas que enfatizam a presença, a transformação e a efemeridade, trazendo as esculturas associadas à ideia de vida orgânica.

Ao longo do texto, apresento alguns conceitos iniciais que situam meu lugar como artista e contextualizam os trabalhos discutidos. Para abordar a performance, dialogo com autores como Lúcio Agra e Renato Cohen; para pensar o campo da escultura, recorro às reflexões de Rosalind Krauss. A noção de estado de presença é discutida a partir de um diálogo com autores de diferentes campos, como a filosofia, a literatura e as artes. Para refletir sobre o corpo e os afetos, recorro a leituras de Deleuze a partir das definições propostas por Espinosa. Entendo, no entanto, que classificações e definições interessam menos como formas de delimitação rígida e mais como ferramentas para tensionar limites e produzir reflexão no campo da produção artística.

Por fim, detenho-me na análise de três trabalhos: Louças se Partirão II (performance realizada ao vivo), Barro (videoperformance) e Chocolate (escultura em chocolate, associada a uma performance em fase de planejamento). Neles, retomam-se os temas abordados ao longo do artigo, aprofundando-se os símbolos presentes nas narrativas construídas, bem como as motivações e os processos que conduziram à realização de cada obra.

Corpo e presença

Meu trabalho como artista ocorre a partir de um deslocamento entre as artes cênicas e as artes visuais. Nas artes cênicas, meu principal foco de pesquisa está relacionado à criação de personagens e às possibilidades de aprofundamento e



transformação do meu corpo em cena. Já nas artes visuais, o eixo central passa a ser a minha posição como autora de construções mais amplas, de trabalhos pensados como totalidades. Nesse contexto, a pesquisa corporal desenvolvida como atriz ressurge, trazendo o corpo não apenas como tema, mas também como presença ativa, realizando ações em diferentes contextos, sem a criação de personagens ou o apoio em narrativas lineares.

O corpo existe em minha pesquisa como eixo central por isso, entendo a performance habitando esse centro, pois é através dela que o corpo se coloca em estado de presença. Partindo então do entendimento que a escultura assume em meu trabalho, considero importante refletir sobre a ideia de “corpo” partindo do princípio de que modelo corpos e meu próprio corpo faz parte do meu trabalho também. A escultura em si também é pensada como um corpo, e entendo “corpo” associado diretamente a movimento, que ocorre no transcorrer do tempo. Trata-se de um corpo que se inscreve na obra de tal modo que já não é possível estabelecer uma separação clara entre ambos. Mesmo quando o corpo não se apresenta de forma direta, sua atuação permanece operante: manifesta-se nos deslocamentos de objetos, nos gestos implicados no uso de utensílios, nas marcas deixadas pelo contato, em superfícies que carregam sinais de manipulação, ou ainda na aparição do corpo por meio de reflexos. Em alguns casos, essa presença se desdobra na atribuição de afetos ou qualidades humanas a objetos, ampliando as possibilidades de inscrição do corpo para além de sua materialidade imediata.

O estado de presença pode ser compreendido como uma condição de atenção intensificada ao corpo, construída por meio de práticas de concentração que incidem sobre as sensações e os afetos tal como se manifestam no instante atual. A formulação deste conceito foi atravessada por leituras e referências que contribuíram para situá-lo no contexto da minha prática, entre as quais se destacam Clarice Lispector, Robert Morris e Hans Ulrich Gumbrecht. Em *Água Viva*, Clarice Lispector investiga a tentativa de apreender o presente por meio da linguagem, referindo-se a



ele como um “instante-já”, sempre em transformação e impossível de fixar. Essa escrita sensorial, que se aproxima de um pensamento em fluxo, assemelha-se ao modo como busco materializar o estado de presença nas esculturas, especialmente quando trabalho com a efemeridade da matéria e com a implicação direta do meu próprio corpo.

Robert Morris, no texto *O tempo presente no espaço* (1978), utiliza o termo “presentidade” (*presentness*) para descrever um modo de ser vinculado à experiência espacial imediata, que ocorre no agora e se distingue dos estados mentais associados à memória, à reflexão ou à fantasia (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 402). A presentidade, para Morris, emerge na relação direta entre corpo e espaço, sem mediações representacionais. Hans Ulrich Gumbrecht, por sua vez, aborda o exercício da presença como a expressão de um desejo de estar no espaço sem os efeitos da distância, experimentando as coisas do mundo em uma proximidade quase tátil, “perto da pele” (GUMBRECHT, 2010, p. 135). Essas concepções reforçam a centralidade do corpo como lugar de percepção e como superfície de contato com o mundo, aspecto que atravessa de modo decisivo a maneira como a presença opera em meu trabalho.

Escultura: corpo e movimento

A escultura moderna, segundo Rosalind Krauss, manifesta uma consciência situada entre o repouso e o movimento, entre a passagem do tempo e o tempo capturado. Essa tensão entre mobilidade e imobilidade é essencial nas esculturas que construo, abrangendo simultaneamente o tempo que passa e o instante capturado. Krauss refere-se ao fato de a história da escultura moderna coincidir com o desenvolvimento da fenomenologia e da linguística estrutural que entendem que o significado de “qualquer forma de ser contem a experiência latente do seu oposto - a simultaneidade contendo sempre uma experiência implícita de sequência”. A autora entende que a escultura moderna, mesmo sendo uma arte espacial, não pode ser



separada da percepção do tempo para ser compreendida. Entendo que o movimento que ocorre durante a passagem do tempo é essencial nas esculturas que construo e que elas abrangem ao mesmo tempo mobilidade e imobilidade, tempo passando e instante capturado.

Entendo que mesmo parado um corpo segue em movimento, existe o movimento da respiração dos batimentos cardíacos e mesmo um corpo morto se move no processo de decomposição. É possível ir mais longe nesta percepção, considerando que mesmo corpos estáticos de objetos inanimados por exemplo, de acordo com a física, estão em movimento se forem pensados na relação com outros que estejam se movendo, o copo de água que está na minha frente está em movimento se pensado em relação ao carro que está passando agora pela rua e do qual escuto o som.

De acordo com Deleuze, para Espinosa um corpo não se define por suas formas, funções ou seus órgãos, mas por outras duas maneiras simultâneas: por um lado, um corpo comporta uma infinita quantidade de partículas, pode ser definido por relações de movimento e repouso, e variações de velocidades entre as partículas, mas não por suas funções, visto que as funções orgânicas dependerão das relações (complexas) de velocidades e lentidões entre as partículas. Por outro lado, Espinosa define um corpo pelo poder de afetar e ser afetado por outros corpos. Deleuze explora a questão trazida por Espinosa “O que pode um corpo?” Qual é a potência de um corpo? Sendo o corpo definido pelo poder de ser afetado e afetar outros corpos, apresenta-se aberto a possibilidades de um “devir revolucionário” e “Ninguém sabe antecipadamente os afetos de que é capaz” de forma que no caos, muitas possibilidades se apresentam. Para Espinosa a potência de um corpo é decorrente dos encontros, um encontro positivo promoverá a potência de agir (as afecções positivas se relacionam com a essência dos indivíduos) e se for negativo trará sofrimento.

Em meu trabalho enfatizo que encontros são esses e a forma como corpos



reagem nesses encontros, um corpo age sobre o outro de forma intencional ou não e materializo reações a essas influências externas exercidas de um corpo sobre o outro, que podem ser físicas ou vir de fontes imateriais. As ações físicas interferem de forma direta na materialidade, pode ser a ocorrência de um fenômeno da natureza como uma chuva, um vento forte, a ação da gravidade, pode se tratar de uma ação de minhas próprias mãos em relação a outro objeto, a interação com uma fonte de calor, a passagem do tempo, um soco, um chute e assim por diante. As ações imateriais, apesar de não agirem fisicamente sobre um corpo como as mencionadas anteriormente, provocam neste corpo reações materiais também, podem abordar a reação de um corpo a um discurso, uma ideia vinda de alguém ou de um grupo, ou mesmo de forma mais complexa a uma ideia elaborada internamente por um estímulo de fora. A ação exercida de fora, pode ser algo já esperado ou inusitado. Para mim não importa definir se um encontro é bom ou ruim mas enfatizar as reações aos afetos com destaque na percepção do movimento. Expresso essas situações nas narrativas que crio, nas quais a percepção do movimento é enfatizada de diferentes formas, incluindo em muitos casos processos de transformação. O movimento pode aparecer materialmente, por exemplo em uma escultura que se transforma em frente ao expectador ou em uma performance, ou conceitualmente, visto que posso falar de movimento com uma escultura estática.

Performance

Em meus trabalhos no teatro, as ações costumam ocorrer em ambientes previamente destinados a esse tipo de encontro. Nas artes visuais, essas ações são deslocadas para os mais variados contextos, o que amplia a dimensão temporal do trabalho e transforma significativamente a experiência do público. Em minha prática, percebo uma mudança clara de pensamento quando crio no campo das artes visuais ou no das artes cênicas. São modos de operação distintos, embora estejam



atravessados o tempo todo, por pontos de contato. A performance acaba se configurando como um lugar de encontro entre essas duas linguagens, pois constitui-se como um campo que atravessa e articula diferentes linguagens artísticas, sendo as artes visuais apenas uma entre suas múltiplas possibilidades de manifestação. Essa característica expansiva contribui para a dificuldade de sua delimitação conceitual, uma vez que a performance resiste a definições estáveis e a enquadramentos disciplinares rígidos. Lúcio Agra aponta justamente para essa condição, trata-se de uma prática que privilegia o efêmero, o precário e o experimental, e que se desenvolve em uma temporalidade não linear. Para Agra, é precisamente nessa abertura (que sustenta a dúvida em vez da definição), que reside uma de suas maiores conquistas enquanto modo de dizer, fazer e pensar a arte (AGRA, 2011).

Ao investigar os limites conceituais da performance e suas distinções em relação a outros campos da expressão artística, Renato Cohen propõe, em *Performance como Linguagem*, uma aproximação crítica entre performance e teatro. Para o autor, a performance pode ser compreendida, em primeiro lugar, como uma forma de expressão cênica cujos desdobramentos não se restringem à lógica da representação tradicional. Diferentemente das estruturas dramáticas convencionais, ela se organiza a partir do predomínio de símbolos sobre a palavra, do uso de composições não narrativas e de modos variados de ocupação do espaço.

Nesse contexto, Cohen observa que o performer, em ação, se movimenta entre o lugar do ator e aquilo que denomina como a “máscara da personagem”. No entanto, essa distinção é tensionada pelo próprio autor ao afirmar que o papel do ator também constitui uma forma de máscara. Torna-se, portanto, necessário esclarecer que, quando o performer está em cena, ele não se apresenta como o sujeito do cotidiano, mas constrói uma operação simbólica por meio de uma “máscara ritual”, distinta de sua identidade diária. Assim, a ideia recorrente de que a performance corresponderia a um “fazer a si mesmo”, em oposição à representação de uma



personagem, mostra-se insuficiente. Embora haja uma ruptura com a representação nos moldes teatrais tradicionais, o que ocorre é antes um processo de simbolização que se realiza sobre o próprio corpo do performer, mais do que a simples exposição de si (COHEN, 2002, p. 58).

Registro em vídeo

Philip Auslander propõe uma distinção entre dois modos principais de documentação de performances artísticas: o documental e o teatral. Na categoria teatral, a performance é concebida especificamente para a câmera, sendo o registro audiovisual ou fotográfico o único espaço de ocorrência da ação. Já na categoria documental, a performance se realiza inicialmente como um evento autônomo, envolvendo a presença de um público, e a documentação surge como registro posterior desse acontecimento. Apesar dessa diferenciação, Auslander ressalta que, em ambos os casos, existe algum grau de encenação direcionada à câmera, o que torna essas categorias permeáveis e instáveis.

Em meu trabalho, a atenção focada é um elemento central para a qualidade da ação e para a construção do estado de presença. A câmera, ao registrar a performance, atua como um elo fundamental para a aquisição desse foco, seja quando estou sozinha, seja quando a ação ocorre em contato direto com o público. No contexto teatral, diversos dispositivos (como a luz, o silêncio ou a trilha sonora, a delimitação do espaço cênico e a posição do público), colaboram para a construção desse estado de presença. Em espaços urbanos, contudo, a dispersão e a ausência de foco direcionado dificultam a concentração necessária à ação. Nessas situações, a presença da câmera torna-se um elemento estruturante para mim, funcionando como ponto de contato com o outro e como condição para a emergência da presença.

Auslander aponta ainda para o caráter performativo da própria documentação, ao afirmar que é o ato de documentar que constitui a performance como tal, mais do



que a presença do público em si. Nesse sentido, a documentação não apenas registra o evento, mas o produz enquanto acontecimento performativo. O autor emprega o termo “performativo” a partir da acepção proposta por J. L. Austin, relacionada aos enunciados linguísticos que realizam ações. Essa compreensão encontra ressonância no meu trabalho, no qual a relação com a câmera é sempre ativa e constitutiva da ação, independentemente de haver ou não um público presente no momento da performance.

Louças se Partirão

A expressão “louças se partirão” carrega a ideia de um desfecho inevitável. As louças irão se quebrar, assim como inúmeros finais atravessam a experiência da vida. Essa percepção conduz a reflexões sobre a morte, sobre perdas e sobre a dificuldade recorrente de lidar com o fim e com a natureza instável da existência. Frequentemente, busca-se evitar esse confronto por meio de atitudes de controle que produzem tensões físicas e emocionais, gerando apenas uma sensação ilusória de segurança. Entendo que dessa dificuldade emerge também um apego excessivo a pessoas, vínculos, situações, ao próprio corpo e aos objetos.

Louças se partirão II (Figura 1) configura-se como uma ação realizada ao vivo em contato direto com o público. O trabalho articula gestos de aproximação e manipulação de pequenos objetos de louça com o momento de sua queda e quebra. A proposta consiste em me relacionar com um objeto de louça por vez, buscando um estado de fluidez e contato, até que, em determinado momento, ele caía e se quebra. Como o trabalho se estrutura a partir do improviso, cada experimentação gera uma relação singular com os objetos, condicionada pela situação específica em que ocorre. Ao rever os registros e refletir sobre as ações após sua realização, percebo que essas experimentações acabam por remeter a diferentes formas de relação já vividas, evocando pessoas, vínculos e situações diversas. Essa performance foi realizada na

Casa de Cultura Mario Quintana, inicialmente no Jardim Lutzenberger e posteriormente em um espaço interno com maior circulação de público.

Figura 1- Performance Louças Se Partirão II



Fonte: Compilação da autora (2022).

#paratodomundover - Três imagens em sequência: Na primeira imagem estou sentada sobre um banco de madeira e equilíbrio em meu rosto uma pequena xícara de louça. Na segunda imagem, com o tronco abaixado a frente equilíbrio um prato de louça em minhas costas. Na terceira imagem, que é sequencia direta da primeira, o prato esta no ar, caindo.

Barro

Na vídeoperformance *Barro* (**Figura 2**), uma galinha é modelada por mim em



uma instalação na rua, próxima a árvores e folhagens diversas, em um espaço isolado. A narrativa segue o seguinte percurso: transformar um material em escultura, representando um animal deitado ou caído e, em seguida, registrar a chuva desfazendo a escultura. A impermanência pode ser percebida nesses dois momentos do vídeo. Neste vídeo apareço modelando a escultura sobre uma mesa de plástico instalada no espaço mencionado, de forma que o registro não se detem na construção da figura modelada mas no movimento do meu corpo ao construí-la, na relação entre meu corpo, a forma construída e o espaço ao redor e o tempo. Estou utilizando uma capa de chuva vermelha, que remete à percepção da chuva chegando, que motivou este trabalho feito logo depois da enchente de 2024. O registro começa no fim da tarde, passa pelo período da noite e se encerra pela manhã. Durante esse percurso a construção da figura foi registrada entre plano geral, afastamentos e aproximações em detalhes. A percepção da passagem do tempo ganha destaque com a alteração da iluminação do entardecer, anoitecer e amanhecer. Ao final da modelagem, ao alisar a figura da galinha, a mesma passou a lembrar um frango assado.

Na segunda parte do vídeo, a chuva desfaz a figura. Conforme a galinha vai se desfazendo, remete à cor e ao estado das águas que víamos pelas ruas e pelas casas durante a enchente de 2024 no Rio Grande do Sul (**Figura 3**). Na última cena do vídeo, a chuva para e permanece apenas a imagem estática do barro molhado. A câmera vai se aproximando até que a partir de um momento é possível me ver no reflexo da lama molhada (**Figura 4**).

Figura 2 - Vídeoperformance Barro



Fonte: Compilação da autora (2024).

#paratodomundover – Duas imagens, uma abaixo da outra: Na primeira estou em frente a uma mesa de plástico branca, vestindo uma capa de chuva vermelha e modelo uma forma com argila. Na seguinte imagem o foco está em minhas mãos que modelam uma galinha.

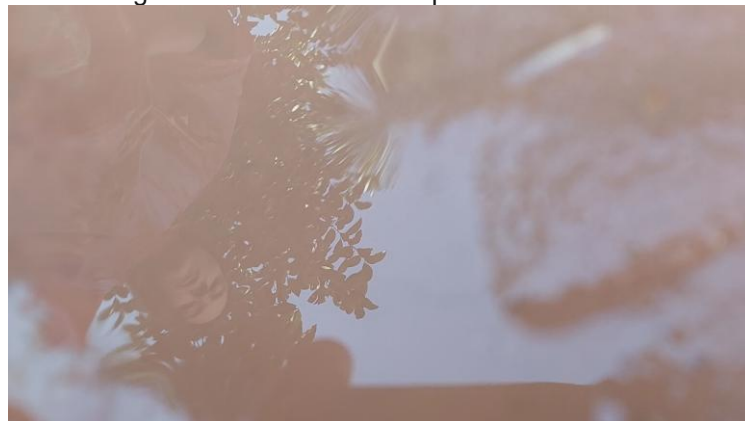
Figura 3 - Cena do vídeo



Fonte: Imagem da autora (2024).

#paratodomundover – Nesta imagem a galinha modelada de argila está sobre a grama e chove sobre ela, começando a desmanchar.

Figura 4 - Frame de Vídeoperformance Areia



Fonte: Imagem da autora (2024).

#paratodomundover – Nesta figura há uma aproximação da poça de água formada sobre a argila desfeita. É possível ver o espaço ao redor refletido, incluindo meu rosto.

Chocolate

Pelo meu interesse em esculturas efêmeras, há muito tempo venho pensando



em materiais propícios a essa pesquisa e especialmente, na possibilidade de realizar esculturas com doces, principalmente chocolate, que me parece bastante viável para modelagem. O consumo de doces me provoca bem-estar e uma sensação de acolhimento, mas que é passageira, viciante e prejudicial à saúde quando há consumo em excesso. Assim, minha relação com eles é ambígua: às vezes os entendo como uma forma de fuga, algo que faz mal; outras vezes, desejo assumir o conforto e o acolhimento que proporcionam, relacionados a lembranças afetivas.

Doces me inspiram artisticamente, pelos aspectos simbólicos a que remetem, pelo cheiro, pela aparência, pela ação mastigar, engolir, levar algo para dentro do corpo e digerir, entre outros.

A partir dessas motivações modelei um coelho de chocolate (**Figura 5**), caído como a galinha de barro que construí anteriormente. Interessava-me a associação com o período de páscoa. Essas datas festivas chamam a atenção por serem períodos onde o principal objetivo é o consumo, esquecendo qualquer sentido mais simbólico. Reflito sobre a insatisfação que é gerada nas pessoas, necessária para que se pense que o consumo permitirá atingir a felicidade. Foi no período da páscoa de 2025, que modelei o coelho de chocolate. Finalizei a figura, até o momento, sobre uma tábua de carne.

Porém, acredito que este trabalho não está encerrado, principalmente pela atração que sinto com o derretimento do chocolate. planejo realizar uma performance onde levarei o coelho para o seu derretimento, ligando sobre ele um refletor que produz calor. Levarei o coelho vestida com uma roupa apropriada para evitar contágios, coberta dos pés à cabeça. Entendo que a luz é um elemento extremamente necessário para a colocação das esculturas no espaço, mudando as formas, valorizando ou não os volumes e expressões.

Existe um contraste entre o corpo frágil do coelho e a roupa que sugere uma proteção, uma impossibilidade de envolvimento, há um desequilíbrio de forças e

representações nas duas figuras. Por fim, o coelho ao derreter materializa o processo de transformação que me interessa registrar e enfatiza o momento presente. A performance realizada ao vivo materializará a presença, o cheiro do chocolate preencherá o espaço, a luz promoverá movimentação nos olhos de quem observa, alterará as formas da escultura e do espaço.

Figura 5 - Coelho de Chocolate



Fonte: Imagem da autora (2025).

#paratodomundover – Um coelho caído sobre uma tábua de carne, modelado de chocolate.

Conclusão

Este texto buscou apresentar alguns eixos conceituais e práticos que atravessam minha pesquisa artística, situada em um campo de interseção entre as artes cênicas e as artes visuais. Ao longo do artigo, procurei delinear entendimentos introdutórios sobre corpo, estado de presença, performance e registro, articulando referências teóricas que contribuem para pensar a temporalidade, a materialidade e



os afetos como elementos estruturantes do trabalho. A aproximação entre escultura, performance e videoperformance não se dá como sobreposição de linguagens, mas como um deslocamento contínuo de procedimentos e modos de operar, nos quais o corpo atua tanto como agente quanto como matéria implicada.

A discussão sobre a performance e seus modos de documentação evidenciou que o registro em vídeo não se configura apenas como vestígio ou arquivo, mas como parte constitutiva da ação, produzindo sentidos próprios e instaurando uma relação ativa com a câmera. Nesse contexto, a noção de presença assume um papel central, sendo compreendida não como representação, mas como uma condição de atenção intensificada ao corpo, ao espaço e ao tempo presente. Essa compreensão dialoga com os debates em torno da escultura moderna e de suas reformulações, especialmente no que se refere à percepção do tempo, à instabilidade da forma e à relação direta com o espaço.

Os trabalhos apresentados, *Louças se partirão II*, a videoperformance *Barro* e a escultura *Chocolate*, ocorrem a partir da efemeridade da matéria e da iminência da transformação, colocando em tensão permanência e dissolução, controle e perda. Seja no gesto de manipular e quebrar objetos de louça, no contato com o barro em processo ou na proposição de uma escultura de chocolate destinada ao derretimento, o que se evidencia é um interesse pelo corpo em relação, atravessado por afetos e por forças que escapam à fixação. Nesse sentido, as noções de corpo e afeto, contribuem para pensar os trabalhos como campo de encontros e variações de potência, que invariavelmente promove movimento.

Este artigo não pretende oferecer conclusões fechadas, mas compartilhar um recorte provisório de um percurso em desenvolvimento. As obras aqui discutidas apontam para desdobramentos futuros, especialmente no que se refere à ativação performática da escultura *Chocolate*, reforçando a investigação sobre impermanência, presença e transformação da matéria. Assim, a pesquisa segue se constituindo como um campo aberto, no qual escultura, performance e registro se entrelaçam,



produzindo deslocamentos que continuam a reverberar tanto no plano conceitual quanto na prática artística.

BIBLIOGRAFIA CITADA

AGRA, Lúcio. *Porque a Performance deve resistir às definições* (na indefinição do contemporâneo 2.0). In: Vis:Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, v. 10, n. 1, p.11-17, jan. 2011.

AUSLANDER, Philip. *A Performatividade na Documentação de Performances*. Tradução: Isabela de Oliveira Barbosa e Luciano Vinhosa. Poiésis, Niterói, v. 20, n. 33, pp. 337-352, jan./jun. 2019.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: Criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

DELEUZE, G. *Espinoza Filosofia Prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Contrim de. (Org.) *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind... et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Editora PUC Rio, 2010.

KRAUSS, R. E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução de Julio Fisher. Martins Fontes. São Paulo, 2001.

