

Reescrituras do corpo: memória e arquivo no processo criativo de Christina Elias

Maria Cristina Elias Meneghetti¹

Priscila Arantes²

Introdução: o corpo como arquivo

DIALOGANDO COM O PENSAMENTO BENJAMINIANO, ARANTES DESENVOLVE A NOÇÃO DE REESCRITURA, entendendo a grafia da história como apresentação, sempre aberta a outros significados possíveis:

“Nesse sentido o gesto *reescritural* implica, paralelamente, não somente revermos a ideia de uma história da arte linear e historicista, com um passado dado, fixo e imutável, mas de abriremos a perspectiva para o entendimento da história da arte aberta a outras escrituras. Nesse sentido, vale a pena lembrar a importância de recuperarmos “outros” arquivos, outros documentos geralmente “excluídos” das histórias oficiais e hegemônicas da história da arte, como um gesto aberto permanentemente à repetição do diferente”³

Entendendo que o arquivo é um dispositivo importante para a construção da história, Arantes subverte, em diálogo com Foucault e Derrida⁴ a sua compreensão corrente como um registro morto e imutável, fonte factual de uma suposta história a ser contada.

O arquivo, dada a sua natureza “lacunar e sintomática, descontínua e perpassada pelo esquecimento de uma pretensa “originalidade’ primeira”⁵, assume o caráter de “dispositivo performativo”⁶, pois sempre aberto e em movimento. Neste contexto, em que a grafia da história se dá como processo de *re/escritura*, o próprio corpo assume a função de um complexo arquivo vivo que guarda gestos, movimentos, hábitos, especificidades e fragmentos de repertórios diversos para reativá-los em tempos futuros: “O corpo pode ser entendido como uma espécie de escritura que incorpora marcas, rasuras, indícios significantes de um corpo-mensagem em constante processo de construção de sentido”⁷.

¹ Artista. Doutora em Design no Programa de Pós-Graduação Strictu Sensu da Universidade Anhembi Morumbi. Pós-doutora na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), Depto. de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (Arte, Ativismo, Feminismo). E-mail: cristinaelias09@gmail.com.

² Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) e pós-doutora pela Penn State University (EUA) e UNICAMP. E-mail: priscila.a.c.arantes@gmail.com.

³ ARANTES, P. *Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 98.

⁴ FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008; DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

⁵ ARANTES, op. cit., 2015, p. 93.

⁶ *Ibidem*, p. 97.

⁷ *Ibidem*, p. 145.

É dentro desta perspectiva que podemos entender o trabalho da artista Christina Elias, que parte do corpo e da performance para a produção de objetos, instalações e vídeos, em um processo criativo sempre aberto a diferentes construções de sentido.



Fig. 1. Christina Elias, Autorretrato, *À noite eu choro*, 2022.

Assumindo o próprio corpo como arquivo⁸, as obras de Christina Elias retomam aspectos de obras anteriores, não num contexto de repetição, mas sim de transformação e criação: reescrituras. Essas *reescrituras* operam em três níveis diversos: o primeiro enquanto processo criativo em si, em que a performance se transforma em vídeo, que se transforma em instalação, que se transforma em objeto; o segundo enquanto objeto de arte, em que o movimento se transforma em texto, que se transforma em imagem, que vira dança, que se desfaz em objetos, que se recompõem no corpo; e o terceiro enquanto conceito, em que a artista aborda conceitualmente questões relacionadas à passagem do tempo, às metamorfoses do corpo, ao desfazimento de tudo que parece estável, até de sua própria criação. É nesse lugar instável de passagem que o trabalho de Christina se *reescreve*.

⁸ Ibidem.

1. A reescritura como processo criativo

Na performance *Caixa de música*⁹, Christina escreve em carvão o texto de um diário improvisado de dentro de uma tela de 2 × 4 metros. Coberta toda a tela, ou seja, quando acaba o espaço para mais texto, ela o borra, movendo-se com todo o corpo. E, então, recomeça a escrever uma outra página na mesma plataforma, a qual será novamente borrada pelo movimento do corpo, para ser *reescrita* e *reescrita* e *reescrita*... As palavras, as frases, os sentidos e as imagens se rearranjam na obra e na pele da artista, criando novas e diversas possibilidades de narrativa, escritura e interpretação.



Fig. 2. Registro fotográfico da performance *Caixa de Música*. Morteza Nazeri, 2017.

Um dos questionamentos que embasam essa performance é a estrutura ou processo de construção da memória, seja esta histórica ou individual. A memória não é um armário cheio de gavetas vazias em que guardamos vivências e histórias. Trata-se de um processo complexo de decantação de camadas de experiência, constantemente rearranjadas segundo parâmetros de caráter individual e relacional (o que envolve esferas que vão além do indivíduo e do genético), bem como segundo decisões ocasionais que se tomam para traçar um percurso por princípio indefinido.

O neurofisiologista Wolf Singer descreve a construção da memória como um processo lacunar de criação de sentido: “Não há memórias que não sejam orientadas por percepções já instauradas no cérebro [...] O cérebro

⁹ Realizada na temporada de projetos do Paço das Artes e na galeria Stefania Miscetti de Roma, em 2017, e, em 2022, no festival LUX de performances (São Paulo) e no MIRADA Festival Ibero-americano de Artes Cênicas (Sesc Santos). Trailer disponível em: <<https://vimeo.com/432541232>>. Acesso em: 22 nov. 2022.

analisa informação para caber em alguns padrões na memória. Depois ele cria construtos adicionais para preencher as lacunas”¹⁰. Noë¹¹, com base em dados científicos no campo da neurociência, explica como a construção da percepção se dá conforme a maneira como um indivíduo se move no espaço, o que o autor chama de “dependência sensório-motora”. Em se tratando da percepção pelo toque, essa dependência é expressa: é necessário mover as mãos para apreender a forma de um objeto tangível, por exemplo. No caso da visão, os referidos padrões sensório-motores não são tão claros. Os movimentos dos olhos são quase indetectáveis, mas existem e acontecem segundo movimentações no espaço, ou seja, perspectivas, ângulos de visão. Uma pessoa incapaz de se movimentar não desenvolverá a visão conforme os padrões considerados “normais” para o ser humano. Dessa forma, perceber é já uma forma de agir, intimamente relacionada ao mover-se¹². Esse processo é muito bem explicado por um simples exercício de visão proposto no treino de *Butô* de Minako Seki¹³: corta-se um papel em forma de uma moldura retangular e, tomando o quadro inteiro que se pode enxergar, fixa-se essa moldura em diferentes partes desse todo. Se antes eu via uma árvore, talvez agora enxergue o desenho formado pelas nervuras de apenas uma de suas folhas, e, se mover a moldura de novo, talvez venha se iluminar uma realidade completamente diversa, como uma rachadura ou rasgo no seu caule. E quanto mais se mover a moldura sobre o todo da paisagem que se oferece, mais realidades se mostrarão disponíveis a serem exploradas pela percepção.

A memória, então, se dá como um processo em que passado, presente e futuro se fundem num ato de criação, de transformação: o passado enquanto herança histórica, genética, coletiva, ancestral, social e cultural; o futuro como espera e potência; e o presente, especificamente no processo criativo de Christina Elias, como escrita, ou melhor, *reescrituras* sucessivas. O escrever aqui se dá como processo corporal de criação de gestos, uma certa *escritura-dança do espaço*: um movimento convida o outro, que convida o outro, que convida o outro... uma palavra que convida a outra, que convida a outra... num eterno rearranjo ou “remontagem” de vivências passadas conforme o contexto do momento presente. Por isso, no processo criativo de Christina, é impossível separar movimento e pensamento (ou corpo e mente) enquanto fatores estanques. O gesto, enquanto ação sensório-motora, evoca pensamentos-movimento.

Esse mesmo processo de *reescrituras* enquanto método de criação se repete na performance *Corpo ausente: à noite eu choro*, realizada no projeto Clareira MAC/USP¹⁴, em setembro de 2021, em que os espectadores experimentam texto e conceito dentro de um contexto sinestésico: como imagem, som e toque. Durante a performance, a artista escreve de forma improvisada com crayon em uma plataforma feita de folhas de papel vegetal. Camadas várias de texto são superpostas no papel, o que constantemente transforma-o em seu conceito e forma, gerando *reescrituras* incessantes: as palavras são fragmentadas ou combinadas com outras, construindo novos significados; letras são vistas como desenhos, imagens.

¹⁰ SINGER, W., 1994, *apud* JESCHKE, C. Reconstructions: figures of thought and figures of dance: Ninjinsky's Faune. In: GEHM, S.; HUSEMANN, P.; WILCKE, K. von (eds.). *Knowledge in motion: perspectives of artistic and scientific research in dance*. Bielefeld: Transcript, 2007, p. 178-179.

¹¹ NOË, A. *Action in perception*. Cambridge: MIT Press, 2006.

¹² O que Noë (*op. cit.*, 2006) chama de “*self movement*”.

¹³ Fonte oral. Entre 2010 e 2015, Christina Elias participou de diversas oficinas ministradas por Seki em Berlim.

¹⁴ Curadoria de Ana Magalhães e Marta Bogéa. Com o artista visual César Meneghetti (*live video* — www.cesarmeneghetti.net).



Fig. 3. Registro fotográfico da performance *Corpo ausente: à noite eu choro*. Márcio Marques de Carvalho, 2021.

Tanto em *Caixa de música* como em *Corpo ausente...*, o corpo age como um arquivo de vivências e sensações, no qual memórias são atualizadas como gesto, movimento e sensorialidade. Arantes¹⁵, em consonância com a definição de memória de Singer enquanto processo lacunar, define o arquivo como “um conjunto de regras formadoras do discurso com suas *descontinuidades*”¹⁶. Abordando essa noção de arquivo segundo o conceito de “mal de arquivo” de Derrida¹⁷, que desconstrói a noção de História como algo acabado e fixo, Arantes propõe uma visão de História como uma “escritura em permanente abertura para outras histórias possíveis”¹⁸. O arquivo passa a operar como um *modus operandi*, conforme já abordado anteriormente neste artigo, como um “dispositivo performativo” sempre em construção¹⁹. É no espaço vazio deixado pelo esquecimento que a memória opera através da mente criativa: uma mente livre, que pode rearranjar, ou, numa analogia com o cinema, remontar imagens e, assim, editar a história que se vive. Dependendo de onde se localiza o foco, o corte espaço-temporal em que se vai operar, o passado muda, se *reescreve*.

Dada a importância da descontinuidade, da lacuna, do esquecimento... para a construção da memória enquanto processo criativo, outra dupla que não se separa no processo da artista é o escrever e o apagar. As suas performances em geral conduzem a um apagamento do corpo, do eu e do próprio trabalho. Em *Caixa de música*, o texto em carvão é borrado com o movimento do corpo e do tulle sobre o *canvas*. Em *Corpo ausente...*, esse desaparecer fica evidente já no título da performance. Após escrever várias camadas de texto uma sobre a outra, o papel vegetal é lavado com água. O apagar, assim como o escrever, assume a função de *reescritura*. O corpo age na

¹⁵ ARANTES, op. cit., 2015, p. 92-93.

¹⁶ Ibidem, p. 93.

¹⁷ DERRIDA, op. cit., 2001.

¹⁸ ARANTES, op. cit., 2015, p. 96.

¹⁹ Ibidem, p. 97.

plataforma de papel/texto, invadindo os seus limites: objeto e sujeito perdem seus contornos dualísticos, sendo expostos como unidade. E, vestida com o texto e as imagens impressas em crayon no papel vegetal, como se esses fossem sua própria pele, a artista se move, fazendo o papel mudar sua qualidade e oferecendo diferentes pontos de vista para que seja olhado. O corpo e o papel juntos compõem uma espécie de *escultura viva*.



Figs. 4, 5 e 6. Registros fotográficos da performance *Corpo ausente: à noite eu choro*. Márcio Marques de Carvalho, 2021.

A última ação da artista em *Corpo ausente: à noite eu choro* é deixar a cena, operando um apagamento do próprio corpo e fazendo-o ausente.

2. A reescritura como objeto de arte

Stiles (1998) apresenta o conceito de “objetos-ação”, que são objetos de arte que resultam de uma performance²⁰. Esses objetos-ação operam uma ligação estrutural e conceitual entre objeto de arte e ação/corpo e, conseqüentemente, entre planos temporais diversos: o objeto recria a memória da ação, a sua gênese, atualizando o passado no presente. Stiles utiliza o termo em latim *comissura*, que significa junção, algo entre, passagem, ligação, para indicar o papel desempenhado pelo objeto de arte neste contexto: um túnel de ligação entre processo criativo, a ação ou performance e o receptor. Aqui há uma espécie de *inscrição* da ação no universo do objeto. No que se refere ao processo criativo de Christina Elias, a ação *live* de escrita culmina na criação de objetos que *reescrevem* em outras linguagens e através de outros materiais a ação realizada pelo corpo.

Na performance *Caixa de música*, a ação de escrita, página por página, de um diário ao vivo culmina na criação de uma tela em carvão de grande dimensão, que pode continuar a ser exposta em momentos posteriores ao que ocorreu a ação que a criou.



Fig. 7. Christina Elias, “Restos de mim”, 2018. Carvão sobre tela, 200 cm × 300 cm. Funarte, São Paulo.

²⁰ STILES, K. Uncorrupted joy: international art action. In: SCHIMMEL, P. (org.). *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. Nova York/Londres: Thames & Hudson, 1998.

Essas telas em carvão, que a artista denomina “Restos de mim”, indicando a sua qualidade vestigial, apresentam um resultado visual “em camadas”, ou seja, com profundidade multidimensional, ainda que numa plataforma bidimensional. Reescreve-se na bidimensionalidade e imobilidade delas o caminho em progresso e de final aberto do processo corporal da performance. O texto que se *reescreve* no objeto, assim como o texto que se *reescreve* na ação *live*, é passível de reelaboração por quem o olha, podendo ser lido de diversas maneiras: palavras podem ser combinadas com uma palavra ou com outra ou outra..., dependendo do foco, do corte ou do fragmento que se escolhe para perceber; o texto pode ser lido como texto escrito ou como imagem, desenho ou traçado que se despreja de seu significado habitual.

Nessa mesma linha de transformação de um mesmo trabalho em outro, retornamos a um momento anterior à performance *Caixa de música*: o seu projeto, que em si configura um objeto de arte. O corpo filmado e imobilizado em fotogramas é impresso em acrílico e amarrado por um fio de lã ao *canvas* com texto escrito em carvão.



Fig. 8. Christina Elias, “Realidade por nascer”, 2018. Carvão sobre tela e impressão fotográfica sobre acrílico, 30 objetos de 15 cm × 15 cm.

Essa série de telas, por sua vez, é parte de um vídeo homônimo feito em 2015, da série *Diários de um minuto* (Fig. 9).



Fig. 9. Still da vídeo-performance *Diário de um minuto 1: Realidade por nascer*. Christina Elias, 2015²¹.

Para a elaboração da sua teoria das *reescrituras* na arte contemporânea, Arantes²² recorre, para além das noções de arquivo em Foucault e Derrida, já desenvolvidas neste artigo, à noção de História proposta por Walter Benjamin enquanto uma *escrita a contrapelo*. No ensaio “O narrador”, Benjamin constata “o fim da narrativa tradicional, realizada por meio da transmissibilidade e da duração” e “esboça a ideia de outra narração: uma narração realizada a partir das ruínas da narrativa, uma transmissão realizada por meio dos cacos de uma tradição em migalhas”²³. Trata-se de um método narrativo que se constrói sobre uma noção de montagem emprestada do cinema:

a história é pensada como meio/mídia, como uma espécie de colagem de tempos e memórias. Assim como o montador edita/corta/interrompe o *continuum* fílmico, o historiador reescreve a história. A historiografia para Benjamin deve, portanto, ser redesenhada pelo trabalho da memória²⁴.

²¹ Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/127340971>>. Acesso em: 22 nov. 2022.

²² ARANTES, op. cit., 2015.

²³ Idem, Pós História, imagens técnicas e liberdade em tempos de barbárie. *Flusser Studies*, v. 18, 2014, s.p.

²⁴ Ibidem.

Uma memória, que, a partir da lacuna, do espaço em branco permitido pelas ruínas, pelo apagamento do que já se estabilizou, está sempre aberta à *re/escritura* de novas histórias²⁵.

Portanto, cabe ao narrador contar “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação [...] o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não quer recordar”²⁶. Uma escritura formada por restos ou vestígios, que não segue um roteiro fixo de começo, meio e fim. Uma coleção de retalhos selecionados conforme a ação combinada do acaso, com o movimento no tempo-espaço.

A *re/escritura* de Christina Elias se dá nesse registro. Os objetos que *reescrevem* suas ações operam nesse colecionar, recortar e colar migalhas, cacos, “restos” ou “vestígios”²⁷ de um corpo esgotado pelo excesso de palavras, de texto, de narrativas. A performance *Corpo ausente: à noite eu choro*, abordada anteriormente neste artigo, expõe esse corpo em ruínas. Trata-se de um esgotamento físico e psicológico que resulta de ter de povoar um espaço de 4 m × 4 m com palavras escritas e, concomitantemente, oralizar esse mesmo texto em meio a um bombardeio visual e sonoro que apaga a sua voz já oscilante. Os restos ou vestígios de *Corpo ausente...* são “esculturas” em papel vegetal denominadas *Aéreos*²⁸. O papel, inicialmente plano, toma contornos acidentados ao embrulhar ou vestir o corpo da artista. Posteriormente, esse papel, submetido à água, ao suor, ao movimento, é retrabalhado em estúdio, sendo coberto por diversas camadas de verniz. Os *Aéreos* são reescrituras de um corpo-mensagem em ruínas; em constante estado de atualização de memórias.



Fig. 10. Christina Elias, sem título (série *Aéreos*), 2021. Giz pastel sobre papel vegetal, 100 cm × 110 cm.

²⁵ Idem, op. cit., 2015.

²⁶ Ibidem.

²⁷ ELIAS, C. *O corpo e os seus/meus vestígios*. 2020. Tese (Doutorado em Design). Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.

²⁸ O vídeo da apresentação ao vivo no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) está disponível em: <<https://vimeo.com/626873495>>. Acesso em: 22 nov. 2022.



Fig. 11. Christina Elias, sem título (série *Aéreos*), 2021. Giz pastel sobre papel vegetal, 145 cm × 98 cm.

3. A reescritura como tema

Na vídeo-performance *Não esqueço que esqueci* (2020)²⁹, Christina Elias parte do conto “A mulher que matou os peixes”, de Clarice Lispector (1968), procurando dar voz a ele em linguagens diversas — performance, dança, imagem, texto falado e escrito. Nesse texto supostamente infantil, Clarice traz a público o mundo interno de uma mulher que, esquecendo de alimentar os peixes que lhe foram confiados, acaba por matá-los “sem querer”.

²⁹ Vídeo disponível em: <<https://vimeo.com/439280784>>. Acesso em: 22 nov. 2022.

Ancestralidade, origem, transformação, amor e violência são ingredientes da escrita de Clarice, que, segundo Christina Elias, dançava Butô através do texto, transmutando palavras em gestos. O texto de Clarice Lispector vai além do texto escrito e falado. Clarice escrevia com o corpo e, mergulhando no seu universo interno, conseguia ampliar a sua percepção do “fora”. É nessa transformação do verbal em sensorial que a artista se encontra com a obra literária de Clarice Lispector.

O seu processo criativo se constrói sobre um treino de corpo-mente inspirado no Butô. Trata-se de alcançar um estado de abertura e disponibilidade, em que a percepção, a improvisação e o acaso têm um papel essencial. É importante esclarecer o que se entende neste artigo por improvisação para não recair nos muitos enganos que se associam a este conceito. Com improvisar não se quer apontar para a ausência completa de limites, mas justamente para uma liberdade que se desenvolve a partir de parâmetros prefixados que o corpo internaliza no processo continuado de treino e externaliza quando acionado num contexto criativo. Trata-se de uma improvisação estruturada, da construção de um caminho para o desenvolvimento da ação que se pauta no desenvolvimento da capacidade de percepção de si, do entorno e da relação entre eles.

A pele, nesse contexto, assume um papel central. A pele enquanto película que opera uma passagem entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o individual e o coletivo, o corpo e o espaço. Aqui se entende a escolha conceitual dos materiais com que a artista em geral trabalha. Trata-se de materiais porosos, que respiram, (como o carvão, o tule...), translúcidos e leves, que permitem a passagem de ar, informação, movimento e imagem (como o acrílico, o papel vegetal...). Assim, o corpo, esse corpo poroso que Cristina adapta do treino do Butô, é percebido como um compartimento cheio de líquidos e ar, envolvido por uma película frágil que permite a troca com o meio. As memórias que o corpo-arquivo de Christina Elias atualiza, portanto, não são apenas suas, mas bebem numa fonte mais ampla do que os limites do próprio corpo individual. E é nesse processo de percepção ampliada que se formula uma das questões principais colocadas em suas obras: o eu termina nos limites da epiderme, das heranças genéticas, na ancestralidade familiar? Ou existem outras fontes de composição daquilo que se acredita ser um corpo individual que bebem na fonte de um maior coletivo?



Fig. 12. Still da vídeo-performance *Não esqueço que esqueci*, de Christina Elias, 2021. Câmera: César Meneghetti.

A artista foi uma leitora ávida de Clarice Lispector. De *Água viva* a *Paixão segundo G.H.*, incluindo as crônicas para jornais e revistas e os textos para crianças, a escrita de Clarice é um dos componentes que se amarram às tramas que formam a ancestralidade de Christina Elias nas artes, bem como sua forma de ver e viver o mundo, o ser humano e, numa lente mais fechada, a mulher.

Em *Não esqueço que esqueci*, de Christina Elias, o texto de Clarice³⁰ funciona como gatilho para a composição do movimento, que, ao mesmo tempo, *reescreve* essas palavras. Nesse processo, Christina busca as “migalhas” ou “cacos” da escritura de Clarice, aquilo que ficou subentendido nas entrelinhas do texto escrito pela autora, alcançando uma nova “montagem” desse roteiro. A paisagem sonora do vídeo é composta por música e fala. Essa fala em fluxo mistura trechos recitados do conto de Clarice e trechos de texto que emergiram no processo de improvisação do movimento. Portanto, o texto de Clarice é *reescrito* pela artista, não apenas em outras linguagens, como dança e movimento, mas no seu próprio código original (o texto em si), que, no encontro com outra realidade individual e espaço temporal, se descompassa de seu centro e se transforma em algo outro. A *reescritura* opera como conceito. Trata-se de um abordar a ação de *reescrever* não apenas como método criativo, mas como tema da própria escritura.

Esse vídeo foi idealizado e realizado durante a quarentena, ou seja, trata-se de uma produção solitária, com meios e instrumentos disponíveis “em casa”. Tomando o corpo como a sua casa primordial, seu arquivo vivo, a artista recorreu a ele para falar da angústia, da solidão, do medo, da fluidez, da fragilidade e da falibilidade de tudo o que é vivo: *Água viva*. A água que escorre borrando as palavras escritas é uma metáfora que permeia toda a narração de *Não esqueço que esqueci*. Água que se atualiza no passar pela frágil película que delimita a individualidade e a formação do *self*. Água que compõe o corpo e que lava a dor, a culpa e corrói estruturas fixas, fechadas, dominantes. O recurso ao corpo poroso para falar também da solidariedade, da natureza coletiva do ser vivo e da necessidade de se relacionar para subsistir.

A fluidez proporcionada pela sensação e pela representação da água, da pele enquanto elemento de ligação e passagem, conduziu à criação de outro trabalho em vídeo, em que a artista novamente reescreve uma história, abordando a *reescritura* como conceito. Julgamento, punição, separação, morte, recomeço e nascimento são também pilares conceituais do vídeo *Carmen*³¹, em que Christina Elias se debruça sobre a sua própria ancestralidade e origem, reescrevendo através do corpo, do movimento e da imagem a história de sua bisavó Carmen, que, recém-nascida, embarcou num navio de imigrantes de Granada, na Espanha, para o Brasil. Naquele momento, a humanidade vivia uma situação parecida com a da atual pandemia. Eram tempos de gripe espanhola. Durante a viagem no Atlântico, Carmen apresentou sintomas e foi determinado que ela deveria ser jogada ao mar para não infectar o resto da população no navio. A sua mãe, tataravó da artista, escondeu-se então com o bebê no porão do navio durante toda a viagem, desrespeitando as diretivas que lhe foram impostas. Quando o navio atracou no porto de Santos, Carmen foi registrada com outro nome e outra data de nascimento, como se tivesse nascido em alto-mar. Não fosse esse desvio do que é determinado, escrito, fixo, imposto..., essa decisão de lidar com o

³⁰ Cujas obras já tinham sido trabalhadas por Christina Elias em 2013, quando foi contemplada com o Prêmio FUNARTE Mulheres nas Artes Visuais pela performance *Fragmentos fonéticos de um si*. Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/96640372>>. Acesso em: 22 nov. 2022.

³¹ Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/401727375>>. Acesso em 22 nov. 2022.

acaso de uma forma fluida e improvisada, esse borrar o texto com o líquido que escorre do humano, a existência individual da artista teria sido comprometida. Não existiria Carmen nem Christina.

Christina Elias não teve uma convivência física com a sua bisavó, tendo nascido depois que ela morreu. A sua história lhe foi sempre contada de uma forma esfumada e fragmentada, sendo sustentada por fabulações e poucos documentos migratórios. Para criar as imagens que compõem a narração sem organização de começo, meio e fim do vídeo *Carmen*, a artista reescreveu em crayon (material poroso e fácil de borrar) a história de sua bisavó sobre folhas de papel vegetal. Essas folhas foram então afundadas no mar pela artista, que mergulha com elas nas águas do Atlântico, buscando juntá-las (as suas migalhas ou cacos) em meio à correnteza que as leva embora.

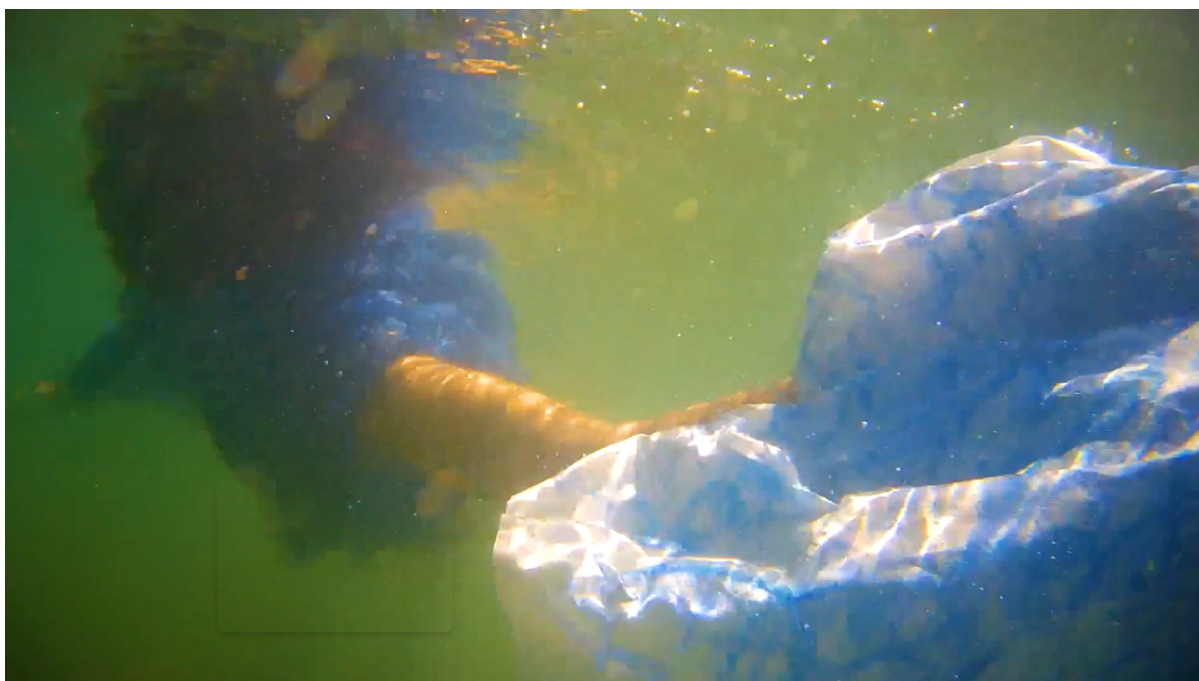


Fig. 13. Still da vídeo-performance *Carmen*, de Christina Elias, 2020. Câmera: César Meneghetti.

As pontes com o treino do Butô aqui são várias. A migração como movimento no espaço que amplia a percepção do todo, conforme a teoria da ação em percepção proposta por Noë³². O experimentar uma história escrita como uma película de papel vegetal que compõe a sua própria pele, como uma forma de transformação do texto em sensorialidade. O matar a história, o corpo, para criar uma possibilidade de desenvolvimento diverso daquele que estava em curso. O afundar na água como uma “suspensão” inevitável que pode significar um desvio de sentido.

Conclusão: a reescritura do corpo como prática feminista

A mulher não é nem tem uma essência. Este é o caso dela justamente porque *mulher* é o que foi excluído do discurso da metafísica³³.

³² NOË, op. cit., 2006.

³³ BUTLER, J. *Bodies that matter*. Londres: Routledge, 2011, p. 12, tradução nossa.

Desde 2011, Christina Elias tem trabalhado temas referentes ao universo fragmentado do feminino. Origem, nascimento, parto, transformação, amor e violência são conceitos que permeiam os seus processos nesses trabalhos. Baseando-se na premissa de que “para que o feminismo prossiga como prática crítica, ele deve se fundamentar na especificidade sexuada do corpo feminino”³⁴, a artista situa as mulheres num lugar de discurso que, rompendo com a abstração hermética da metafísica, oferece um caminho para recordar, recriar ou *reescrever* a base sólida do corpo marginalizado da mulher. Aqui, mais um caminho que se abre com a *reescritura*. Um caminho que não envolve apenas a subjetividade ou a individualidade da artista ou do seu trabalho. Trata-se, antes, de uma quase *desindividualização* do processo de narrar – e da própria narrativa. Novamente um certo apagamento do *eu* num fundo ancestral e coletivo. Não se trata apenas de uma *reescritura* de vivências próprias, mas também de histórias de diversas outras mulheres. O corpo da artista na performance, acessando uma certa memória coletiva, opera como um túnel ou canal para essas passagens.

A técnica artística de Christina se constrói sobre a repetição: escrever e apagar, escrever e apagar, escrever e apagar... em plataformas várias, como papel, tela, tecidos, a própria pele, o ar. A repetição e a recombinação de palavras criam frases, sentidos, traçados e novos futuros possíveis. O escrever repetidamente e incansavelmente nas entrelinhas de um sistema narrativo opressor cria uma teia de palavras que se recombina e contam histórias diferentes, conduzindo a lugares inesperados.

No caso específico do processo criativo de Christina Elias, a artista parte do corpo feminino, buscando esses conceitos inicialmente no seu próprio corpo individual, que é de mulher, para depois se desprender dele e fazer esse corpo se dissipar, desaparecer, apagar. E o que aparece depois desse desaparecimento? Contornos de um corpo desapropriado, vazio, que pode ser preenchido por qualquer mulher e, num olhar mais amplo, por qualquer ser vivo em situação de exceção, que se localiza à margem.

Referências

ARANTES, P. *Arquivo vivo*. São Paulo, 2013.

ARANTES, P. Pós História, imagens técnicas e liberdade em tempos de barbárie. *Flusser Studies*, v. 18, 2014, s.p. Disponível em: <<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/arantes-pos-historia-e-arquivo.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2022.

ARANTES, P. *Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

BUTLER, J. Violence, mourning and politics. In: BUTLER, J. *Precarious life*. Londres/Nova York: Verso, 2004, p. 128-152.

BUTLER, J. *Bodies that matter*. Londres: Routledge, 2011.

BUTLER, J.; ATHANASIOU, A. *Dispossession: the performative in the political*. Cambridge: Polity Press, 2013.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, J. *Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DUARTE, R. *Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos*. São Paulo: Annablume, 2012.

³⁴ BUTLER, op. cit., 2011, p. 4, tradução nossa.

ELIAS, C. *Here and There [or Somewhere Inbetween]: siting the Feminine*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos do Movimento). Central School of Speech and Drama, University of London, Londres, 2011.

ELIAS, C. *O corpo e os seus/meus vestígios*. 2020. Tese (Doutorado em Design). Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GREINER, C. *A percepção como princípio cognitivo da comunicação: uma hipótese para redefinir a prática da performance*. São Paulo: Anadarco, 2013. (Coleção Corpo em Cena, v. 6).

GREINER, C. Breve apresentação. In: KUNICHI, U. *Hijikata Tasumi: pensar um corpo esgotado*. Trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2018, p. 19-20.

JESCHKE, C. Reconstructions: figures of thought and figures of dance: Ninjinsky's Faune. In: GEHM, S.; HUSEMANN, P.; WILCKE, K. von (eds.). *Knowledge in motion: perspectives of artistic and scientific research in dance*. Bielefeld: Transcript, 2007.

NOË, A. *Action in perception*. Cambridge: MIT Press, 2006.

NOË, A. *Varieties of presence*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

NOË, A.; THOMPSON, E. *Vision and mind*. Cambridge: MIT Press, 2002.

OSTHOFF, S. *Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art: from repository of documents to art medium*. Nova York: Atropos Press, 2009.

STILES, K. Uncorrupted joy: international art action. In: SCHIMMEL, P. (org.). *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*. Nova York/Londres: Thames & Hudson, 1998.

Recebido em: 29/04/2022

Aceito em: 15/11/2022