



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Amelia Sampaio Possidonio

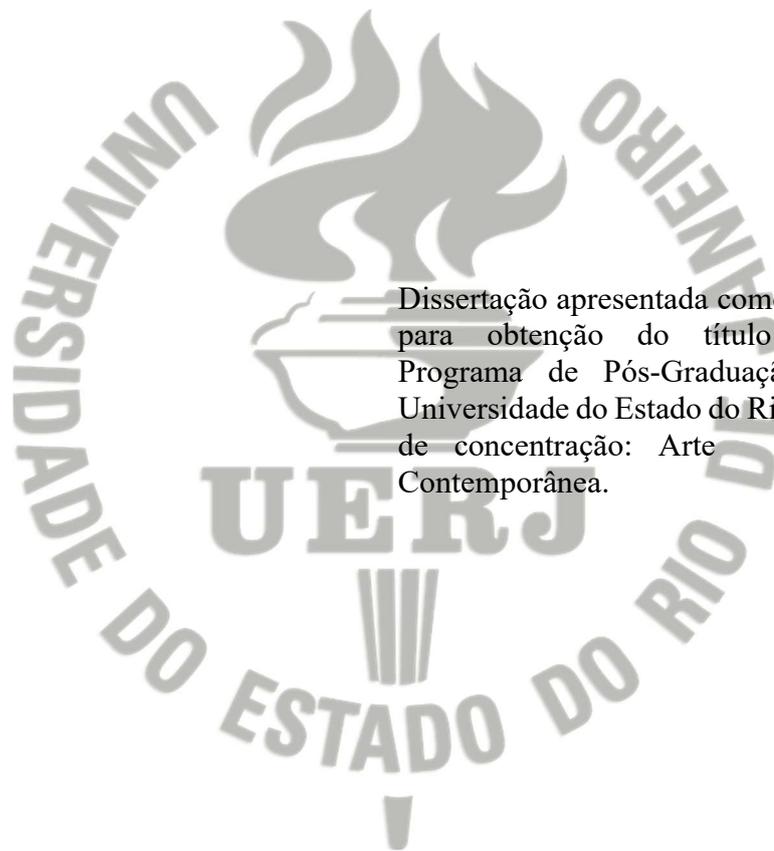
Um olhar sobre a memória da dor

Rio de Janeiro

2021

Amelia Sampaio Possidonio

Um olhar sobre a memória da dor



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

P856 Possidonio, Amélia Sampaio.
Um olhar sobre a memória da dor / Amélia Sampaio Possidonio. – 2021.
125 f.: il.

Orientador: Luiz Cláudio da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI - Teses. 2. Memória na arte - Teses. 3.
Memória coletiva na arte – Teses. 4. Dor – Teses. 5. Sentidos e sensações na
arte – Teses. 6. Performance (Arte) – Teses. I. Costa, Luiz Cláudio da, 1961-
. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036”20”

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Amelia Sampaio Possidonio

Um olhar sobre a memória da dor

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 16 de setembro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Alexandre Sá Barretto da Paixão
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Maria Elisa Campelo de Magalhães
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Aos meus avós, meus ancestres diretos, os paternos Manoel Possidonio e Umbelina Maria da Conceição, maternos José Raimundo de Almeida Sampaio e Maria Anaides de Jesus que suas uniões me possibilitaram em estar aqui agora. Aos meus pais Ary Possidonio e Maria José Sampaio Possidonio pela luta incansável. À Florípedes Barreto, Minha vó eterna Yakekere do Axé Nossa senhora das Candeias Ya Nasso Oká – Miguel Couto, por todo amor e dedicação ao sagrado que pude presenciar na minha vida. Mulher guerreira que amei e amo.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Maria José Sampaio Possidonio e Ary Possidonio por terem me dado a oportunidade de vir neste mundo, pelo amor e o afeto que me oferecem até hoje. Aos meus irmãos Manoel Sampaio Possidonio e Alexandre Sampaio Possidonio por acreditarem nas minhas peripécias.

Ao meu marido e companheiro Philippe Yves Paul Michelin por ser meu torcedor, apoiador e incentivador de todos os dias. Gratidão pela sua paciência em momentos de pane, pelo amor e apoio na hora de desespero.

À minha Yalorixá e minha mãe pequena Mãe Débora de Oxum, à Minha vó Florípides Barreto de Nanã (*in memoriam*), eterna Yakekerê do Axé Nossa Senhora das Candeias Ya Nasso Oká – Miguel Couto, ao meu pai pequeno Babakekerê Pai Betinho, ao Pai Binho e ao Pai Julinho Antônio por terem me recebido e me acolhido com tanto amor em Miguel Couto.

Ao meu irmão Marcelo Morais de Carvalho Babalê do Axé Miguel Couto por todas as noites felizes tanto na função do candomblé quanto na confecção desta dissertação, com seu olhar afinado e sua percepção aguçada. Ao meu irmão Marcelo Cavalcante por sempre me apoiar e ter uma escuta generosa em todos os momentos desde que nos tornamos irmãos em Miguel Couto.

Ao amigo de longa data no universo da Arte Alexandre Sá Barretto da Paixão por toda a vida dividida e multiplicada como o Axé, pelo companheirismo, pelas críticas compartilhadas e acertadas, pelos puxões de orelhas e pela lucidez que me presenteia quando ela me falta.

À minha melhor amiga e comadre Andreia Cristina Almeida Moutinho pelo amor que dividimos desde criança, pela força diária, pela escuta amorosa e precisa, pela torcida, pela dedicação a nossa amizade.

Ao amigo Renato Teixeira por ter me incitado e estimulado a entrar no Mestrado.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro por me apresentar a Arte mudando a minha vida por completo e por resistir bravamente aos ataques contra o ensino público de excelência. Ao Instituto de Artes e a todo corpo docente.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa Demanda Social (DS) que me possibilitou a dedicação exclusiva a minha pesquisa. O presente

trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ao meu orientador Luiz Cláudio da Costa pelo trabalho árduo e pela paciência.

Às queridas professoras Cristina Adam Salgado Guimarães e Maria Elisa Campelo de Magalhães, profissionais de excelência e grande relevância no campo das Artes, que tive a satisfação e o privilégio de contar com suas valiosas contribuições a minha pesquisa, quando generosamente aceitaram o convite para integrar a minha banca de qualificação, participação determinante para o destino e aprofundamento de meu trabalho. A vocês sou extremamente grata!

À banca da minha defesa de Mestrado composta por Alexandre Sá Barreto da Paixão e Maria Elisa Campelo de Magalhães por se disponibilizarem neste momento final que tanto aguardei na minha vida. É uma honra tê-los comigo! Gratidão!

A todos que de alguma forma somaram e participaram da minha vida até este momento e por todos os que ainda virão!

Às minhas mães Oyás e ao meu pai Obalúwáiyé que tomam conta do meu Ori, além de ofertarem a felicidade de ser escolhida pelos senhores. A benção! À Exú, Oxoguiã, Oxum e a todos os Orixás por permitir que eu seja iniciada no candomblé e que eu seja quem eu sou. A benção! Axé! Axé! Axé!

A dor não é um fato fisiológico, mas um fato de existência. Não é o corpo que sofre e, sim, o indivíduo em sua totalidade.

David Le Breton

Figura 1 - Íntimo e Plural



Performance Íntimo e Plural realizada na Galeria Transparente na Exposição Grau 360 no Museu da República, Rio de Janeiro.

Registro: Cris Cabus

Fonte: a autora, 2019.

RESUMO

POSSIDONIO, Amelia Sampaio. *Um olhar sobre a memória da dor*. 2021. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A presente dissertação articula arte, memória e dor sob a égide da arte contemporânea. A pesquisa é realizada a partir dos trabalhos artísticos que apresentam questões como sensorialidade, ancestralidade, tensões corporais, sufocamento e cegueira. Tal poética se estabelece sendo discutida ao longo do texto com o auxílio de artistas, sociólogos, filósofos, críticos de arte, de literatura etc. É construída uma relação com os trabalhos apresentados e a produção de alguns artistas referentes a forma, poética e concepção. A memória individual e coletiva é abordada sob a perspectiva sociológica. A importância da memória coletiva é acentuada e evidenciada frente a construção da memória do indivíduo. Também é abordada a memória do trauma, a dor e o testemunho pelo enfoque historiográfico, sociológico e literário. Assim são solidificadas as questões sobre memória do trauma e a força do testemunho na contemporaneidade. O trauma também é pensado sob uma visão crítica da arte. Tal interpretação contribui para intensificar a discussão entre a produção artística apresentada e as obras dos demais artistas selecionados. A reparação surge como possibilidade de rever o trauma. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), bolsa Demanda Social (DS) – Código de Financiamento 001.

Palavras-chave: Memória individual. Memória coletiva. Dor. Trauma. Arte contemporânea. Performance. Reparação.

RÉSUMÉ

POSSIDONIO, Amelia Sampaio. *Un regard sur la mémoire de la douleur*. 2021. 125 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Cette thèse articule art, mémoire et douleur dans le contexte de l'art contemporain. La recherche est menée à partir d'œuvres artistiques qui présentent des problématiques telles que la sensorialité, l'ancestralité, les tensions corporelles, la suffocation et la cécité. Cette poétique s'établit par la discussion avec des artistes, sociologues, philosophes, critiques d'art, et de littérature, etc. Une relation se construit entre les œuvres présentées et les créations pertinentes, soit par la forme, soit par la poétique, soit encore par la conception d'artistes contemporains. La mémoire individuelle et collective est abordée dans une perspective sociologique. L'importance de la mémoire collective est soulignée et mise en évidence par opposition avec la construction de la mémoire individuelle. La mémoire du traumatisme, la douleur et le témoignage sont également abordés par une approche historiographique, sociologique et littéraire. Le traumatisme est aussi pensé dans une perspective de critique d'art. Cette approche contribue à nourrir la discussion entre la production présentée et les œuvres des autres artistes. La réparation apparaît comme une possibilité d'aborder le traumatisme. Ce travail a été réalisé avec le soutien de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Brésil, Bourse de la demande sociale (DS) – Code de Financement 001.

Mots-clés : Mémoire individuelle. Mémoire collective. Douleur. Traumatisme.

Art contemporain. Performance. Réparation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Íntimo e Plural, 2019	07
Figura 2 - Lignée, 2005	24
Figura 3 - Lignée, 2005	26
Figura 4 - Frame do vídeo Olympia criado a partir da performance Lignée, 2005	27
Figura 5 - Frame do vídeo Olympia criado a partir da performance Lignée, 2005	27
Figura 6 - Frame do vídeo Olympia criado a partir da performance Lignée, 2005	28
Figura 7 - Frame do vídeo Olympia criado a partir da performance Lignée, 2005	28
Figura 8 - Máscaras sensoriais, 1967	29
Figura 9 - Ação de graças, 2001	30
Figura 10 - Ação de graças, 2001	31
Figura 11 - Ici, 2006	35
Figura 12 - Ici, 2006	36
Figura 13 - Ici, 2006	38
Figura 14 - Ici, 2006	39
Figura 15 - Ici, 2006	40
Figura 16 - Túnel, 1973	41
Figura 17 - Cage piece, 1978 e 1979	42
Figura 18 - Importuno, 2019	44
Figura 19 - Importuno, 2019	45
Figura 20 - Importuno, 2019	45
Figura 21 - Importuno, 2019	46
Figura 22 - Importuno, 2019	46
Figura 23 - Importuno, 2019	48
Figura 24 - Frame do vídeo Preparação 1, 1975	52
Figura 25 - Frame do vídeo Preparação 1, 1975	52
Figura 26 - Frame do vídeo Preparação 1, 1975	52
Figura 27 - Isolamento, 1972	53

Figura 28 - Isolamento, 1972	53
Figura 29 - Isolamento, 1972	53
Figura 30 - Isolamento, 1972	53
Figura 31 - Isolamento, 1972	53
Figura 32 - Isolamento, 1972	53
Figura 33 - Isolamento, 1972	53
Figura 34 - Isolamento, 1972	53
Figura 35 - Íntimo e Plural, 2019	55
Figura 36 - Íntimo e Plural, 2019	56
Figura 37 - Íntimo e Plural, 2019	57
Figura 38 - Íntimo e Plural, 2019	59
Figura 39 - Íntimo e Plural, 2019	61
Figura 40 - Chaos + Repair = Universe, 2014	63
Figura 41 - Untitled (Repaired broken mirror), 2013	64
Figura 42 - Reparação intrínseca, 2019	65
Figura 43 - Reparação intrínseca, 2019	66
Figura 44 - Reparação intrínseca, 2019	66
Figura 45 - Reparação intrínseca, 2019	69
Figura 46 - Terra Santa, 2006	71
Figura 47 - Terra Santa, 2006	72
Figura 48 - Luto, 2020	73
Figura 49 - Luto, 2020	74
Figura 50 - Luto, 2020	75
Figura 51 - Luto, 2020	75
Figura 52 - Luto, 2020	77
Figura 53 - Balkan Baroque, 1997	78
Figura 54 - “Cantos”, 2018	82
Figura 55 - “Cantos”, 2018	84
Figura 56 - “Cantos”, 2018	88
Figura 57 - “Cantos”, 2018	89

Figura 58 - “Cantos”, 2018	90
Figura 59 - “Cantos”, 2018	91
Figura 60 - “...uma história que você nunca mais esqueceu?”, 2000/2002	93
Figura 61 - “...uma história que você nunca mais esqueceu?”, 2000/2002	95
Figura 62 - Proporção Variável, 2016	100
Figura 63 - Proporção Variável, 2006	101
Figura 64 - Proporção Variável, 2006	102
Figura 65 - Proporção Variável, 2006	102
Figura 66 - Proporção Variável, 2007	103
Figura 67 - Proporção Variável, 2016	104
Figura 68 - Proporção Variável, 2016	106
Figura 69 - Franquia Volksboutique, 1997	108
Figura 70 - Franquia Volksboutique, 1997	108
Figura 71 - La Fontaine, 1917	110
Figura 72 - Raios, 2007	111
Figura 73 - Raios, 2018	112
Figura 74 - Achromes, 1960	113
Figura 75 - Raios, 2018	114
Figura 76 - Sem título, 1997	116

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	MEMÓRIAS // AQUI	16
2	REFLEXÕES	21
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
	REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

A memória constitui um dispositivo de tradução do passado que justamente trabalha a partir do “resto”
e do trauma.

Márcio Seligmann-Silva

Apresento esta dissertação a partir de um relato autobiográfico inicial, expondo as lembranças e a trajetória da vida de uma artista com os seus caminhos e descaminhos. Minha produção é discutida e problematizada em relação às obras de outros artistas juntamente com teóricos de diversas áreas como filosofia, antropologia, sociologia, arte e literatura. Debruço-me sobre meus processos artísticos voltados para a memória da dor, discutindo ainda o abjeto e suas relações com o sublime e a sublimação. A memória consiste num espaço de comunicação entre as pessoas e funciona como formadora do próprio indivíduo, tendo ainda função de resistência contra a homogeneização das diferenças.

Discuto a importância da lembrança individual e a sua inserção na memória coletiva da dor. Meu contexto não é apenas individual, mas de uma coletividade na qual estou inserida. Abordo a questão da alteridade com enfoque sobre a empatia pela dor do outro e discuto a hierarquia social do humano no contexto atual. Investigo, ainda, assuntos como ancestralidade, invisibilidade, clausura, sufocamento, sensorialidade, cegueira, dignidade, tensões corporais, preconceito e reparação. Estabeleço diálogos com outros artistas, refletindo sobre conceitos, formas, concepção confluyente.

Minha produção artística é caracterizada por alguns temas recorrentes que têm em comum a memória da dor. Nesta dissertação, pretendo mostrar certa continuidade no meu caminho poético, confrontando minhas obras com a de outros artistas, buscando dar consistência aos problemas ao refletir sobre a minha trajetória. A memória e a dor são assuntos vastos, o que exigiu que eu buscasse o auxílio dos sociólogos Michael Pollak (1989) e Maurice Halbwachs (1968, 1990).

Para esses autores, a memória, de cunho coletivo, consiste em uma estruturação social, organizando-se a partir das vinculações sustentadas entre os indivíduos e os grupos. O indivíduo está apto a recordar apenas porque participa de um grupo social. Ele estrutura lembranças na situação de participante de um coletivo. Não está preparado para sustentar suas lembranças por longo tempo, necessitando do suporte dos testemunhos de outros para nutri-las e editá-las. As memórias individuais se formam segundo a relação com o outro. A memória tem caráter

relacional, estruturando-se na interligação entre os indivíduos. As lembranças mais árduas de serem resgatadas são aquelas concernentes a situações que vivemos sozinhos e que não podemos contar com a ajuda de ninguém para mantê-las vivas em nossos pensamentos. Elas propendem a desaparecer.

Variável e múltipla, a memória apresenta-se como elaboração social, construção do passado produzida no presente, tendo papel fundamental para a criação do sentimento de identidade. O indivíduo forma e acessa lembranças como um participante ativo da estruturação memória do grupo. As recordações estruturam-se ao redor de alguns pontos parcialmente estáveis, constituindo as representações dos indivíduos e dos grupos.

A dor não é um fato da anatomia ou da biologia. O sofrimento decorre da fusão entre corpo, significação e imaginação, transitando pela subjetividade do indivíduo numa circunstância íntima, cultural e histórica. Nas palavras do sociólogo e antropólogo David Le Breton:

A relação íntima com a dor depende da significação que ela reveste no momento em que afeta o indivíduo. Sentindo seu tormento, ele não é o receptáculo passivo de um órgão especializado que obedece a modulações impessoais de tipo fisiológico. A maneira como o homem se apropria de sua cultura, seus valores e o estilo de sua relação com o mundo compõem uma trama decisiva de sua apreensão. A dor é primeiramente um fato de situação (LE BRETON, 2013, p. 13).

Busquei, ainda, as contribuições de Márcio Seligmann-Silva (2018), autor que relaciona as instâncias, outrora separadas, da história, da memória e do testemunho das experiências traumáticas. A consciência histórica, com suas pretensões de objetividade, acreditava na existência de um passado (cronológico) que poderia ser integralmente traduzido. Ela desprezava tanto o testemunho individual como a memória coletiva por considerar ambos como domínios subjetivos. O trauma é a memória de um passado que não passa e aprisiona o traumatizado. Mas a imaginação pode servir de apoio para o enfrentamento dos sofrimentos advindos dessas experiências. Lidar com o trauma é vivenciar o desejo de renascimento.

Optei nesta pesquisa por abordar a posição da mulher, em particular da mulher negra, do povo negro e de todos os esquecidos de uma sociedade onde uma categoria social domina.

Conecto-me através de cada obra ao outro na esperança de que o mesmo considere e decifre cada ação.

1 MEMÓRIAS // AQUI

Nasci em Guadalupe, subúrbio carioca. Guadalupe era um bairro simples que mantinha algumas características de área rural em plena década de mil novecentos e setenta. Ser criança em Guadalupe era poder brincar na rua sem medo e sem preocupação. Pique, bola de gude, pipa e andar de bicicleta eram algumas das muitas brincadeiras vivenciadas na minha infância. O bairro criado dentro do projeto econômico desenvolvimentista da era Vargas, que visava a travessia do país do mundo rural para o mundo urbano industrial rapidamente passou a contar com a existência de três grandes indústrias Melhoral/Sanofi, Remington, Eternit/Eterbras. Porém, o atendimento das necessidades em alguns serviços de subsistência local era de ordem manufatureira como costureira, sapateiro, paneleiro. Isso era a vida em Guadalupe.

Confesso que nas minhas lembranças ser uma menina na periferia da cidade do Rio de Janeiro na década de mil novecentos e setenta trazia algumas experiências únicas. Certas imagens são peculiares, como por exemplo: a ida na costureira para fazer desde um simples short, até um belo vestido para usá-lo nos sábados na igreja, ou numa festa. Minha mãe também se aventurava a costurar para os seus três filhos, mas comedido pois o tecido era caro e desperdiçá-lo seria um prejuízo. A roupa feita sob medida era muito comum, entretanto encontrar boas costureiras podia ser uma tarefa difícil, mas algo possível.

Dona Miúda, amiga de êxodo rural da minha mãe, pois ambas vieram de Ilhéus (BA), realizou essa função para minha família durante anos. O seu trabalho era exímio. Os vestidos acinturados para mim, os coletes para os meus irmãos, os vestidos com casacas requintados para minha mãe. Foi assim durante anos a fio. As idas para tirar as medidas, depois para a primeira prova, onde ocorriam os ajustes, a última prova com a roupa semipronta e a possível data de entrega. Na sua sala ficava o seu pequeno ateliê, onde se via linhas de diversas cores, sobras de tecidos, potes de botões coloridos e diversas agulhas espetadas numa pequena almofada. Aquele ambiente da costura me encantava. A lembrança que tenho desse universo da construção de roupas com essa técnica manual me acompanhou ao longo da minha existência. Em casa também passei dias assistindo minha mãe fazendo cortinas, shorts, camisetas e bolsas. Eu era literalmente a sua ajudante.

Na época, era uma prática que as filhas mulheres aprendessem trabalhos manuais, como costura, crochê, tricô, bordado etc. Segui a regra e fui mais uma menina prendada.

Mesmo na condição de menina pobre, consegui frequentar cursos de costura, aulas de crochê e tricô nas igrejas. Esse universo de performance do feminino me acompanhou. Assim como as trocas de costureiras que se sucederam ao longo dos anos e enriqueceram o meu olhar sobre essas mulheres simples. Eram mulheres do povo, donas de casa que ganhavam através do seu ofício o sustento da família. Muitas delas aprenderam a costurar com suas mães ou eram autodidatas, o que não desqualificava o serviço exercido. Essas mesmas mulheres eram impossibilitadas de entrarem no mercado de trabalho pela falta de qualificação profissional e pelo machismo que vivenciavam nos seus lares.

Assim como Guadalupe guardava esse modo de viver transitório e próprio entre a industrialização e a manufatura, pois muitos dos que lá viviam ou trabalhavam na indústria ou fora do bairro ou nas suas atividades manuais. Guadalupe também tinha uma forma própria de vivenciar os ritos da morte. Provavelmente, pelo fato de que as tradições rurais ainda estarem muito arraigados na população adulta da época, mas velar em casa também permite economizar.

Na minha infância era muito comum ocorrer um fato particular. Quando uma pessoa vinha a óbito, seus familiares realizavam o velório em sua própria casa, mais precisamente na sala de estar. Lembro-me que enquanto criança frequentava os velórios de vizinhos em suas casas, pois todos os pais levavam seus filhos para o velório, era natural a participação da criança. O cenário era composto de muito choro e algumas velas para iluminar o ambiente. A prática era o caixão sobre a mesa com o corpo do defunto coberto de flores deixando apenas o rosto e as mãos aparente. Narinas repletas de algodão, às vezes a boca também, tudo acompanhado de choros sofridos, lágrimas intermináveis e olhos vermelhos. Essa prática de rito funerário era comum em toda comunidade. A causa mortis era variada: velhice, ataque cardíaco, acidente cardiovascular (AVC), acidentes de toda sorte e alguns poucos casos de violência. A morte era muito íntima, ficava em casa e saía direto para o cemitério de Ricardo de Albuquerque. Dessa forma, ir ao cemitério era comum e vivenciar enterros de vizinhos era mais que uma obrigação. Os anos passaram, as pessoas agora morriam nos hospitais, longe dos seus lares, o que ocasionava uma transferência direta dos corpos para os cemitérios, causando assim o fim dos velórios caseiros em Guadalupe. A violência ter aumentado também foi um motivo do fim dos velórios caseiros, pois as mortes por armas de fogo levam a acontecer mais em hospitais ou no próprio lugar onde ocorreu o fato. Porém as dores permanecem de forma particular independente do motivo pelo qual se dá a morte, o luto ainda se faz necessário mesmo com a mudança de endereço.

Acredito que estes momentos iniciais da minha infância se tornaram a matéria-prima que me faz ter hoje a capacidade de estar perante da dor e tratá-la com a dignidade merecida. Destarte, a minha empatia com a dor do outro, perpassa por um caminho ímpar, pois no meu contexto social enquanto mulher, negra, moradora de Guadalupe subúrbio carioca, candomblecista, professora, pobre e artista, atravesso todas essas camadas, não só para sentir a dor do outro, mas para assumir a minha própria dor como uma forma particular de resistência.

Assumir a própria dor não é fácil, pois parte-se do princípio de uma autopiedade, de um desconforto de vivências malfadadas. Alguma coisa deu errado e contá-las a todos dá uma sensação de derrota. Somos acostumados a contar as vitórias, vangloriarmo-nos. Não, a minha vida pobre e feliz não foi feita só de vitórias.

Posso começar com o momento em que o meu sonho ruiu. Isso foi no dia trinta de novembro de mil novecentos e noventa e três. Eu tinha vinte anos. Na minha família por parte de pai, eu era a terceira pessoa a ingressar na universidade. Na geração do meu pai Ary Possidonio, sua irmã Ada Possidonio conseguiu ingressar no curso de Enfermagem na Faculdade de Enfermagem Ana Neri. Na minha geração, eu era a segunda a realizar esse feito. Por parte de mãe Maria José Sampaio Possidonio eu era a primeira. Aprovada para Geografia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro no primeiro semestre de mil novecentos e noventa e três, e para Química na Universidade Federal Fluminense no segundo semestre. Decidi experimentar as duas, frequentei geografia sem interesse, pois acreditava que o meu destino era descobrir um elemento químico na tabela periódica. Cedo percebi que ter feito curso técnico em Administração de empresa impossibilitava o acesso as matérias Física e Química que faziam muita falta naquele momento. Mas enfim, seguia o curso da história de uma afrodescendente, suburbana, estudante do ensino público que conquistou o mais alto podium, entrar numa universidade pública de qualidade.

Voltando ao dia trinta de novembro de mil novecentos e noventa e três, quando tudo se tornou cinza. Trata-se do falecimento de um namorado na minha casa após sofrer uma queda do pé da jaqueira. A cena icônica da minha chegada à noite desconhecendo o ocorrido, surpreendida pela multidão que se aglomerava diante do portão tem um lugar reservado nas minhas lembranças. Corpo, vela, multidão, choro, gritos tudo fazia parte daquela conjuntura. Quis abandonar a vida acadêmica e sentir a minha dor. Não o fiz, graças ao meu pai. Fiquei

titubeante na Química e deixei o tempo passar. Foram anos de terapia, intermináveis questionamentos e um dissabor. A dor é silenciosa, dissimulável, discreta e ótima companheira.

Essa lembrança me acompanhou por longa data. A necessidade de uma reinvenção veio a partir de uma crítica da professora Luci de Química Orgânica experimental ao meu comportamento de cantora nas suas aulas. Luci foi franca e literal me mandou fazer artes. Estava no caminho errado! Foi um choque! Compartilhei a conversa com minha prima Márcia, estilista, que sugeriu realizar um novo vestibular para História da Arte na Uerj. O combinado foi que ambas faríamos o vestibular pois na época éramos amantes das imagens produzidas pelo desfile de carnaval do Rio de Janeiro. Dizem que combinado não sai caro! Ingressei na Faculdade de Educação Artística licenciatura em História da Arte em mil novecentos e noventa e oito. Uma nova história, sem sombras do passado ou referências àquele momento dolorido da minha vida.

O meu encontro com a Arte foi singular. A área de ciências humanas difere muito da área exata. A atenção dispensada pelos professores não havia comparação. Os assuntos eram apaixonantes! Conhecer a história através da arte foi uma viagem sem volta. A vida passou a ter outro sabor, além de muita cor e encantos até então desconhecidos. Acreditei, me envolvi, me inseri, ousei...

A escolha do assunto de monografia me fez retomar dores silentes. Opto pela arte tumular para fechar o meu ciclo na academia. Talvez precisasse dar um ponto final naquela narrativa sobre a dor que perdurava e insistia em visitar-me quando bem desejava. Fui sua refém por anos, merecia ser alforriada.

Fim da graduação, início da vida profissional.

Aprovada no concurso público em dois mil e um fui alocada na Baixada Fluminense, Nova Iguaçu. Escola pequena, sem sala nem material de artes. A realidade invadia a minha porta. Meu furor pedagógico acompanhado de determinação me fez comprar material para dar aula, convencer diretoras a alugar ônibus para proporcionar passeios as crianças e quem sabe mudar algumas dessas estórias.

O mundo deu algumas voltas e fui aprovado no concurso público em 2008. Só que agora o meu público mudou vertiginosamente. Ingresso no Sistema prisional. Enquanto professora de crianças e adolescentes algumas situações me faziam repensar a vida. Eram dores únicas.

Eles eram vulneráveis pela idade e pela condição social. Difícil ajudar a todos! A esperança era despertar a vontade de ir além! Na verdade, percebia que elas eram parecidas comigo na infância pobre em Guadalupe. E por que não os ajudar?

Observei e interagi com grupos de vulneráveis de forma mais contundente enquanto professora do sistema prisional do Estado do Rio de Janeiro, vivenciando o cotidiano indigno dos alunos privados de liberdade, além das iniquidades frequentes sofridas por eles no cárcere. Hoje, trabalho numa escola da favela no Lins de Vasconcelos e vivencio a falta de estrutura de saneamento básico no morro, além da constante intervenção violenta do Estado que traumatiza e paralisa o seu morador. Assim como a violência da facção que comanda a favela com regras que aterrorizam os moradores para que todos a respeitem transformando num ciclo vicioso de traumas, onde o oprimido pela força do estado se torna o opressor do morador. Esses grupos vulneráveis são desumanizados. Neste âmbito de hierarquização do humano as dores dos grupos subalternizados não fazem eco nos ouvidos dos que se consideram hierarquicamente superiores. Penso que se faz necessário tomar para si as suas dores e trazê-las a superfície.

A alteridade que me move, me faz certificar que a dor do outro também é a minha dor, e a partir do momento em que me conscientizo de que o outro merece respeito e precisa de oportunidade para se fazer presente na história, interajo de forma mais densa e crio um maior pertencimento ainda desse outro. Pertencer, vivenciar de perto grupos subalternizados e vulneráveis aumentou a minha gama de leitura e observação da memória da dor.

No meu trabalho tento justamente criar uma visibilidade para as questões desses grupos subalternizados e vulneráveis que não são vistos e dos quais pertenço. A memória coletiva de muitos desses grupos subalternizados é composta de silêncio, subtração de dignidade, esquecimento induzido pela máquina do estado e indiferença. A escolha de utilizar o meu contexto, que nessa altura da minha vida não era apenas individual, mas também composto de uma coletividade, como material fértil para minha poética sugeriu uma nova orientação para os meus trabalhos, tendo em vista que imagens diárias de violência contra grupos subalternizados, vulneráveis e marginalizados são veiculadas como fonte de material vendável na mídia. Segundo Susan Sontag (2003), imagens de atrocidades pode ser um dispositivo que deflagre a solidariedade frente a dor do outro, apesar da própria autora considerar que estamos perdendo a capacidade de reagir devido a banalização dessas imagens apresentadas todas as noites pela TV.

2 REFLEXÕES

A memória da dor é o tema de interesse para esta pesquisa de mestrado. Aqui, ela será analisada e discutida, tanto nas imagens dos trabalhos produzidos que tangenciam a distensão de limites físicos, o sufocamento, o isolamento, a solidão, a dor social, a cegueira e a dor dos vulneráveis quanto um arcabouço teórico que visa a discussão sobre as diversas camadas possíveis de debate sobre o tema.

Há diversas abordagens de pesquisas sobre a memória. Na perspectiva sociológica de Pollak (1989), a memória individual é considerada como todo o armazenamento de lembranças, informações, conhecimentos e experiências. A formação da memória individual carrega aspectos do meio social, que seria o grupo ao qual se relaciona. Precisa-se compreender que as estruturas psíquicas do indivíduo interagem diretamente com modificações fundamentais das sociedades a qual pertence durante todo percurso da sua constituição social. Deve-se lembrar que esse desenvolvimento não é de aspecto linear. Apresenta-se involuntário, sem início nítido, porém pode-se delinear alguns “impulsos” em certas direções, em determinados períodos históricos. Ao tratar da memória coletiva, o autor refere-se à abordagem de Halbwachs (1968), para o qual trata-se de um aspecto ligado a composição de episódios públicos de caráter coletivo, como monumentos, paisagens, costumes, regras de interação, música, datas festivas entre outros acontecimentos que são considerados dados empíricos da memória coletiva de um determinado grupo. Composição que cria possíveis diferenciações ao definir o que é comum a um grupo e o que o distingue dos outros, assim, tem-se uma memória com estrutura hierarquizada e classificatória de caráter particularizado apontando o pertencimento do indivíduo a um grupo comum aos seus princípios, reforçando as fronteiras socioculturais. Segundo Pollak (1992), os elementos constitutivos da memória individual ou coletiva são os acontecimentos vividos pessoalmente ou pela coletividade a qual se pertence, as pessoas, personagens, e os lugares.

Ao pesquisar sobre a memória e o seu funcionamento nas diferentes abordagens, é possível examinar que a memória é capaz de registrar, conservar e transformar as experiências em traços mnêmicos, conhecidos como processos associativos, além de armazenar lembranças, conhecimento, assim como lacunas e esquecimentos, associações de restos, de recordações que sofrem misturas e dissimulações.

Segundo Pollak:

A priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes (POLLAK, 1992, p. 200-212).

Soma-se à memória a problematização da dor, iniciada por Le Breton, que diz:

A dor está sempre presa entre os fios emaranhados de uma história pessoal. Entre sofrimento de viver e sofrimento do corpo, ela oscila, unindo um a outro de maneira sutil e necessária, ou, às vezes, de maneira louca e cruel. Nenhuma lei fisiológica a fundamenta verdadeiramente, ela é múltipla: instância paradoxal de salvaguarda, prova repetida da existência, substituta de amor para atenuar a ausência, meio de pressão sobre o outro, garantia de uma reivindicação, modo de expiação etc. Ela comunica uma informação não só sobre o estado físico ou moral do indivíduo, mas também sobre o estado de suas relações com os outros, e sobretudo, com os outros interiorizados como uma história encoberta. Em muitos casos, a dor preenche com evidência, de modo imediato ou secundário, uma função antropológica de conservação da identidade (LE BRETON, 2013, p. 57).

Segundo Le Breton (2013, p. 57), a dor está ligada e envolvida numa história pessoal, passando pelo sofrimento de viver tal como pelo sofrimento do corpo. A dor opera nesses dois tipos de sofrimentos alternando-se e fundindo-se entre momentos de delicadeza e precisão ou entre a insensatez e a implacabilidade. A dor apresenta essa possibilidade de causar antagonismos e complementações numa mesma situação. A causa da dor é diversa podendo ter origens na manutenção da realidade, em chantagear terceiros, na amenização de desamores. Até uma autoproteção serve como motivo para a dor existir. Ela pode ser reveladora quanto a condição efetiva ou ética do indivíduo ou como parâmetro de seus vínculos com os demais no mundo e até mesmo com o mais profundo do outro. A dor pode assumir de forma concreta em diversas instâncias uma função antropológica de manutenção da identidade.

A dor sentida é uma questão cultural, mas também é própria do indivíduo. Para Le Breton (2013), a dor é uma construção de interação social e cultural, que cria uma relativização da forma em que cada indivíduo se apropria da sua própria cultura por causa de sua própria história. O indivíduo experimenta a dor conforme suas vivências nas quais o sofrimento apresenta sempre um significado. Assim, o autor afirma que “Toda dor é significado” e está a ele atrelada (LE BRETON, 2018, p. 88-98). Esse significado na realidade do corpo pode ser inconsciente, social, cultural e individual.

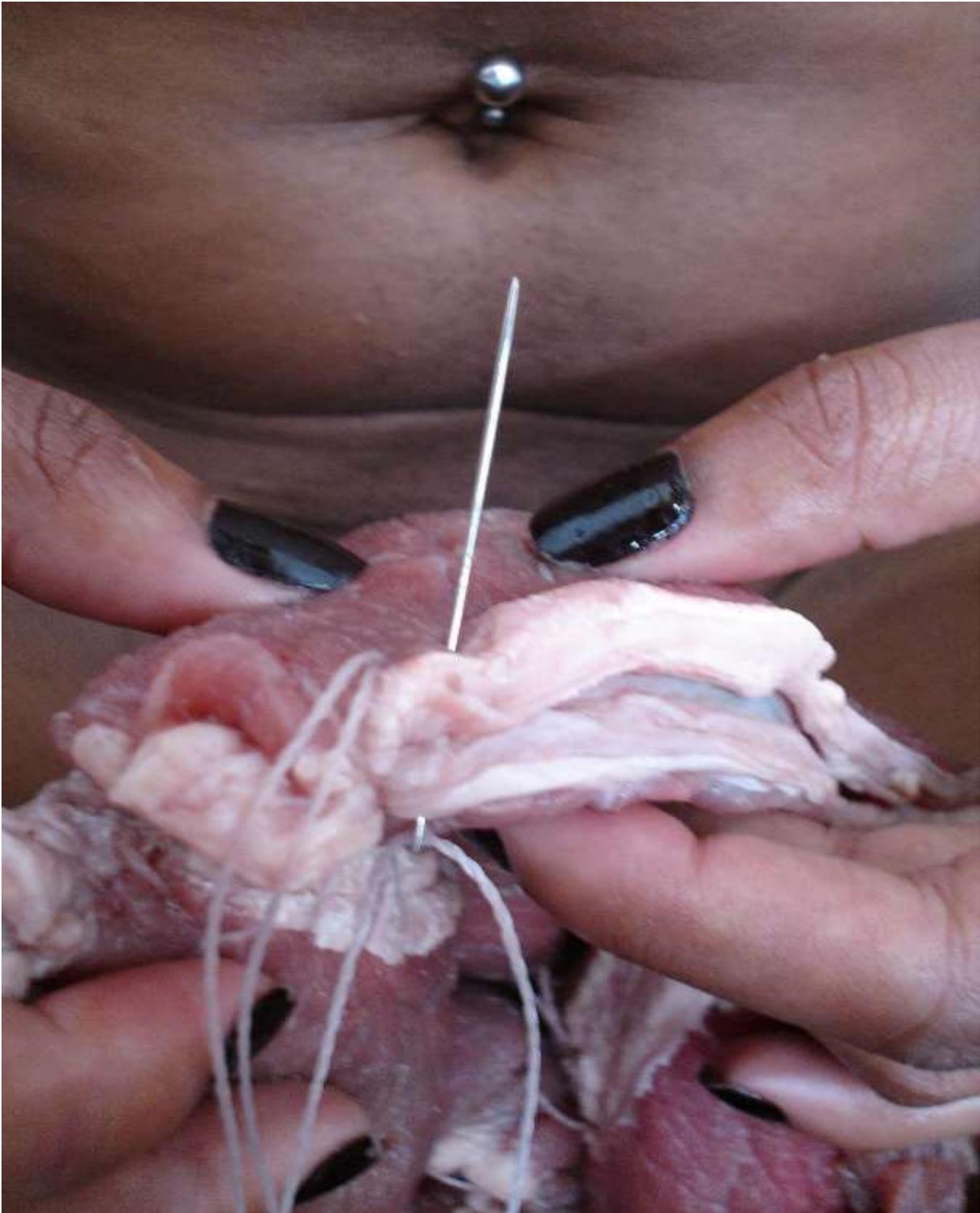
Os sofrimentos e as minhas dores não foram escolhidos, como menciona Le Breton (2010) em seu livro *Experiência da dor*. Essas dores surgem com pequenas tragédias e me acompanham por essa vida. Le Breton (2010) afirma que uma experiência de dor difere de qual significado é dado a esse sofrimento. A experiência vivenciada com a dor consiste em dar um significado à episódios que marcaram a minha existência. Alguns fragmentos relatados acima

são apreensões de uma imagem de dor que perduraram dentro de mim. Entender que algumas dores permanecem e subsistem na lembrança como algo resolvido sem estar, mas que pode ser reparado em momentos cruciais da vida, foi um pouco difícil. Pode-se afirmar que não há dor sem sofrimento, sendo ela sentida e percebida por aquele que a sofre. A dor pode ser usada como forma de controle da sua existência, como amortização do sofrimento vivido e até como prevenção de desdobramentos fatais.

A memória da dor no meu trabalho aparece diluída em pequenas doses. Em alguns trabalhos, sugiro uma provocação indireta, talvez por ter iniciado esse processo de apresentação da memória da dor de forma intuitiva e orgânica. As lembranças individuais e particulares aos poucos complementam um sentimento mais amplo e comungado por pares.

Quando amadureço a proposta, em dois mil e cinco, de construir uma máscara de carne e efetuar uma performance pelos lugares que considero terem me transformado em um ser humano audível para a sociedade, sinto a possibilidade de alcançar o meu intento. Através do uso deste objeto de material efêmero, me reporto as minhas lembranças particulares e individuais. Ter acesso apenas a ascendência direta, no máximo a histórias diluídas pelo tempo, por causa da dificuldade de saber da sua origem e da falta de orgulho dela, é um sofrimento individual que se apresenta de forma compartilhada.

Figura 2 – Lignée



Performance realizada nas dependências da UFRJ/UERJ e no Centro do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
Registro: Alexandre Sá
Fonte: a autora, 2005.

Na performance *Lignée*, a técnica da costura foi utilizada para confecção de uma máscara de carne. Neste trabalho, sento-me nua sobre o tecido branco e começo a costura de pedaços de carne a fim de confeccionar uma máscara. Ao término da costura, envolvo-me no tecido, coloco a máscara de carne e começo a caminhar pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro e posteriormente no centro da cidade do Rio de Janeiro. Enfiar a agulha na carne repetidas vezes para confecção da máscara foi uma experiência cheia de meandros e contradições. A agulha que passa através da carne com a linha, para que esta faça a junção dos pedaços, se apresenta como uma imagem cirúrgica. É necessário perfurar a carne para juntá-la, ferir para construir. Suturar a carne unindo as fissuras que naquele momento me englobavam. Confecciono com a carne um objeto que esconde a identidade causando a cegueira, mas que ao mesmo tempo revela a tensão física e social existente na trama da sociedade. O ato de tatear e perfurar a carne me fez refletir que, enquanto um ser do mundo, eu também fazia parte daquela carne. Durante a performance, a experiência de privação da visão, enquanto caminhava com a máscara, remeteu-se a questões da invisibilidade. Esse corpo invisível agora não vê. Experimentava a ablepsia sendo um corpo que não vê perspectivas futuras para uma vida digna, traumatizado por não ver o caminho ao qual seguir e nem possibilidades de descobri-lo, usando todo o recurso desse corpo para resistir e continuar seguindo. Naquele instante a sensação de distender limites físicos como tato, olfato e audição em espaços públicos foi uma descoberta para esse corpo. Tatear com os pés cada metro de calçada conquistado, sentir o toque do corpo nas paredes, nos postes, e nas pessoas. Foi através do seu próprio recurso que esse corpo privado de visão, de expectativas resistiu a esse estado e foi alcançando os seus objetivos na sua caminhada. Escutar atentamente cada pessoa e cada ruído no seu entorno a fim de facilitar a perambulação foi uma experiência que transcendeu as questões investigadas ao pensar o trabalho e a intenção da visualidade que teria a imagem do meu corpo caminhando com uma máscara de carne e um tecido branco. Eu era a carne do mundo dentro de uma descendência propositadamente ignorada e particularizada, e cujos novos limites dados por essa particularização, despertaram-me a atenção para essa interação.

Figura 3 – Lignée



Fotografia da performance Lignée realizada nas dependências da URFJ/UERJ/E NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO – Rio de Janeiro.

Registro: Alexandre Sá

Fonte: a autora, 2005.

Figuras 4 e 5 - Lignée



Frames do vídeo Olympia realizado a partir da performance Lignée realizada nas dependências da URFJ/UERJ/E NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO – Rio de Janeiro.

Registro: Alexandre Sá

Fonte: a autora, 2005.

A urgência das questões sobre ancestralidade e ascendência encontrou eco na performance *Lignée*. A palavra francesa *Lignée* significa descendência, linhagem, estirpe, posteridade e remete ao sentido da genealogia do indivíduo. A questão do conhecimento e valorização de sua ascendência se faz importante para a compreensão da história de cada indivíduo, o que facilitaria o sentimento de pertencimento necessário para a vida em sociedade. A subtração de informações sobre a sua ancestralidade provoca no indivíduo uma perda de identidade. Para a população afro-brasileira que foi escravizada, tratada como um corpo sem alma e como um objeto por vários anos, essa é uma realidade dolorosa. Esse corpo visto como mão de obra sem direito a voz, roupa, comida, credo, ir e vir, nada mais era do que um corpo de carne. Na performance *Lignée*, tentei criar a conexão entre a máscara de carne e todo corpo que perde a sua identidade através da opressão das classes dominantes. Evidencio que esse

corpo se torna apenas um pedaço de carne sem valorização. Quando me coloco como um corpo de mulher negra que vaga pelas ruas sem rosto, ou melhor com um rosto de carne evoco a importância da genealogia de todos os corpos que foram tratados apenas como carne na sociedade.

Em *Lignée* a memória da dor é evocada e corporificada a partir de um corpo que busca o seu passado, para construir o seu presente e delinear o futuro de muitos. Le Breton (2013, p. 43), diz que “E nada pode provar a sinceridade de um suplício enterrado na carne e invisível para o olhar. Ao falar da intensidade de sua dor, o homem sabe por antecipação que ninguém a sente em seu lugar ou a divide com ele.” A falta da identidade e pertencimento do indivíduo reverbera em dramas por sua dor não ser devidamente reconhecida ou de sua acuidade ser colocada em dúvida.

Figura 6 e 7 – Lignée



Frames do vídeo Olympia realizado a partir da performance Lignée realizada nas dependências da URFJ/UERJ/E NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO – Rio de Janeiro.

Registro: Alexandre Sá

Fonte: a autora, 2005.

Pensar na materialidade da carne, do sentido que é dado a ela, como alimento prazeroso, oneroso, mas que ao mesmo tempo apresenta neste caso, algo de efêmero, seu caráter transitório e facilidade de deterioração são leituras que cabem aqui. A princípio as experiências desta máscara/capacete de carne que coloco na cabeça, antes de caminhar temporariamente cega pelas ruas, me remetem às questões do desespero da fome, do sentir a dor latente, do apodrecer prematuro. O efêmero, o que passa despercebido, o que não se consegue segurar, o tempo de vida útil da carne no estado próprio para seu uso. O tempo de vida que escapole entre os dedos que a carne sutilmente apresenta com a sua deterioração sob os olhos. A máscara escurece,

envelhece, mas ainda tem seu brilho próprio. Andar com ela na cabeça também me traz o cheiro fétido nas narinas. A força da transitoriedade está presente na carne. Esse objeto/abjeto sensorial no qual a máscara se transformou quando foi usada se correlaciona com as experimentações das *Máscaras sensoriais* (1967) de Lygia Clark, pelo menos no aspecto da minha experiência interna.

Figura 8 – Máscaras sensoriais



Lygia Clark, 1967.

Fonte: <https://feralfabric.com/Neo-Concrete-3>. Acesso em: 2 jun. 2021.

As *Máscaras sensoriais* feitas de pano pela artista que costurou no lado avesso abaixo do nariz, na altura dos olhos e ouvidos, objetos ou materiais a fim de provocar sensações a quem as vestissem. Tais objetos eram preenchidos por substâncias aromáticas para o olfato juntamente com uma esfera sólida dentro de um pequeno recipiente contra os ouvidos e talhos estreitos na altura dos olhos ou uma suave musselina para cobri-los. A experiência é interna para quem coloca uma das *Máscaras* trazendo uma combinação de sensações. É nessa experiência interna daquele que põe a *Máscara* que divido a minha experiência enquanto caminhante cega, com a sensorialidade olfativa preenchida pelo cheiro da carne. Pode-se dizer que o caráter de estranheza que o aspecto da máscara/capacete de carne oferece como visualidade também tangencie as *Máscaras sensoriais*. Guy Brett, em seu texto *Lygia Clark: seis células*, afirma que “elas ainda têm um aspecto externo para quem olha: parecem cabeças de estranhas criaturas ou capuzes vestidos por penitentes em rituais religiosos medievais”

(BRETT, 2001, p. 36). Essa estranheza que a máscara de carne traz transita no universo da fantasia.

As *Máscaras sensoriais* me interessaram pelo seu caráter de experiência sensorial e pela aparência estranha do objeto. Tais características me sensibilizaram como aporte aproximativo dos questionamentos do trabalho *Lignée*. Obviamente, possuem diferenças, pois, a máscara de carne não é um objeto relacional, não existe essa pretensão sensorial junto ao público, e a máscara de carne se relaciona somente comigo. *Lignée* é uma performance. Uma máscara/capacete de carne com uma estranheza quase monstruosa, fora da realidade, com um odor específico e marcante do material (a carne).

Figura 9 – Ação de graças



Performance/instalação de Márcia X realizada no Espaço C. M. Sérgio Porto, 2001.

Registro: Wilton Montenegro

Fonte: <http://marciax.art.br/>. Acesso em: 19 maio 2021.

Outro trabalho que a performance *Lignée* tangencia em algumas questões como o uso de componentes característicos de obsessões culturalmente associados ao universo feminino é a performance *Ação de graças* (2002) de Marcia X. Os componentes que a artista se refere são sexo, beleza, alimentação, rotina, consumo, limpeza, além da religiosidade. Dentre eles, a artista optou pelo nome associado a uma data festiva religiosa, Ação de graças. Festa realizada em países como Canadá, Estados Unidos e nas Ilhas do Caribe com intuito de agradecer o ano de boa colheita e todas as benesses conquistadas. A data foi estabelecida no Brasil em 1949 e segue sendo comemorada. A artista então apropria-se da data, dos gêneros alimentícios embelezando-

os e retirando-os do seu contexto real. A performance *Lignée* converge em alguns sentidos apresentados em *Ação de graças*. A data religiosa preza pela reunião familiar para o agradecimento. Em *Lignée*, chamo a atenção para a busca de antepassados familiares ausentes para enfim sentir-me pertencente.

Em *Ação de graças*, o alimento é usado de forma relocada sendo enfatizado pela artista através do seu relato “como os galos nos quais enfio meus pés (galos de verdade cravejados de pérolas)” (X, 2005, p. 1). Eles foram coroados tanto nas suas cristas quanto nos seus pés, além de se encontrarem acorrentados na parede do espaço. A imagem do embelezamento dos galos, junto com a artista deitada de camisola branca, sobre a grama verde balançando sua cabeça como se estivesse com distúrbio no sono. Todo cenário evidenciava uma contaminação referente a contos da carochinha, sonhos ou pesadelos como mencionou a artista. Assim em *Ação de graças*, a artista transforma o caráter alimentar dos frangos. O mesmo acontece em *Lignée*, quando retiro a carne do lugar de alimento, costurando-a para vesti-la como máscara, criando uma imagem que parece contaminada por devaneios. A artista comenta que *Ação de graças* “levam-nos a perceber como são absurdas imagens até então consideradas corriqueiras e inofensivas. Por exemplo, pessoas usando pantufas em forma de coelhos de pelúcia” (X, 2005, p. 1).

Figura 10 – Ação de graças



Performance/instalação de Márcia X realizada no Espaço C. M. Sérgio Porto, 2001.

Registro: Wilton Montenegro

Fonte: <http://marciax.art.br/>. Acesso em: 19 maio 2021.

O desfecho de *Ação de graças* era uma instalação resultante da ação da performance, sendo simultaneamente o registro desta obra. Já o desfecho da performance *Lignée* traz uma outra dinâmica para o seu entendimento, pois a máscara é deixada, despachada na encruzilhada próximo ao Centro Cultural Hélio Oiticica que fica situado atrás da praça Tiradentes (Centro, Rio de Janeiro). Nas suas cercanias, havia um grande fluxo de prostitutas e pessoas em situação de rua mostrando o abandono do local. Diferente da obra citada, a máscara, que ainda possuía um aspecto de carne própria para o consumo, foi rapidamente absorvida, tragada, incorporada pela população da região. A sua efemeridade enquanto objeto compreensível para aqueles que a viram em ação se transforma em algo tangível e útil.

Acredito que *Lignée* possua muitas das características de obra conceitual. O uso da linguagem da performance para abordar os assuntos de caráter subjetivos e sociais, tanto como a utilização de material precário, não convencional é uma delas. O seu registro através de fotografias e vídeos tanto durante o seu processo de construção quanto na realização das caminhadas pela cidade, é outra. A performance possui o caráter transitório no espaço e no tempo. A máscara como diria Hal Foster (1996, p. 178) “rejeita o ilusionismo” ou “qualquer sublimação do olhar-do-objeto, numa tentativa de evocar o real enquanto tal.” Ela é uma carne costurada com sua efemeridade latente, na sua força como abjeto e utilizada para cegar um corpo que a princípio não possui o direito de enxergar com as mesmas ferramentas que o seu opressor. “Esse é o âmbito principal da arte abjeta, que é atraída pelo derrubamento dos limites do corpo violentado” (FOSTER, 1996, p. 178).

Foster nos trará uma visão do trauma na arte que cabe nos trabalhos que serão discutidos nesta pesquisa. O autor dirá que não se pode “livrar-se do trauma do sujeito [...] pelo menos a ferida que ele deixou pode ser explorada (em grego “trauma” quer dizer “ferida”)” (FOSTER, 1996, p. 178). Na minha poética, tento explorar essas lembranças que são as feridas de uma história e construo imagens deste corpo que já foi violentado pelo fato.

Foster continua as suas considerações em relação ao trauma em seu celebre texto “*O retorno do real*”:

Por meio das culturas artísticas, teórica e popular [...], há uma tendência a redefinir a experiência, individual e histórica, em termos do trauma. De um lado, na arte e na teoria, o discurso sobre o trauma continua a crítica pós-estruturalista do sujeito, por outros meios, pois, novamente, num registro psicanalítico, não existe o sujeito do trauma: a posição é evacuada, e nesse sentido a crítica do sujeito é, aqui, a mais radical. De outro lado, na cultura popular, o trauma é tratado como um acontecimento que garante o sujeito, e nesse registro psicologizante, o sujeito, por mais perturbado, retorna como testemunho, atestador, sobrevivente. Aqui se encontra de fato um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode desafiar o trauma do outro, só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. No discurso sobre o trauma, portanto, o sujeito é ao mesmo tempo evacuado e elevado. E dessa forma,

o discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios da cultura hoje: análise desconstrutivista e política de identidade (FOSTER, 1996, p. 186).

Foster (1996) nos mostra como o pós-estruturalismo cria uma resignificação para o sujeito a partir do trauma. Segundo ele, o trauma possui seu próprio discurso e cria dois caminhos que confluem, apresentando como as culturas artísticas, teóricas e popular transformam toda experiência individual e histórica em relação ao trauma. Na crítica pós-estruturalista, o sujeito traumatizado se mostra desconstruído, esvaziado, diluído, tendo a psicanálise como base para categorizar esse sujeito do trauma e expeli-lo na sua finitude. Por outro lado, a cultura popular, o senso comum resignifica o sujeito do trauma como autoridade absoluta no que viveu e garante a importância da sua experiência enquanto sobrevivente. Esse sujeito se faz completo através do trauma vivenciado e passa a ser reconhecido enquanto sujeito. A convergência do discurso do trauma se dá então. O sujeito é “evacuado e elevado” ao mesmo tempo como diz Foster. O trauma termina por conciliar as duas coisas, a diluição do sujeito e a identidade do sujeito.

Quando participo como artista e faço meus trabalhos, como estabeleço uma relação traumática entre a teoria da arte e o senso comum? Onde me situo enquanto artista/sujeito repleta de experiências individuais e coletivas no mundo contemporâneo? Quais situações relatadas acima que me inserem enquanto sujeito do trauma? Como o trauma penetrou nas minhas entranhas? Como os meus trabalhos se apresentam nesse mundo pós-estruturalista traumático? Como tramitar entre a arte e a cultura popular sem ser o clichê do sujeito traumatizado? É possível não pertencer a essa ideia de sujeito do trauma? Que faz o sujeito ser uno enquanto desconstruído e identitário de si próprio? São inúmeras perguntas que surgem após a leitura de Foster, fruto de uma reflexão sobre como é possível articular pensamento e reconhecimento junto a este trauma que concilia o sujeito. O sujeito se apresenta oriundo do trauma explorando suas questões íntimas, particulares, mas ao mesmo tempo suas experiências múltiplas enquanto ser no mundo.

Para Seligmann (2018, p. 67), “A fonte da situação traumática pode ser tanto uma excitação pulsional interna como vir de uma vivência externa.” Cabe entender que o sujeito pode tanto ter vivenciado situações traumáticas que o acompanham durante sua existência quanto traumas externos o afetar e desencadear reações.

A abordagem de Seligmann sobre o trauma soma-se a memória, quando o autor diz:

A memória constitui um dispositivo de tradução do passado que justamente trabalha a partir do “resto” e do trauma. Ela recusa tanto a denegação da necessidade/impossibilidade do trabalho da tradução como também desmistifica a tradução (idealisticamente) calcada (que, de resto, é a marca da alucinação e recordação

patológica dos sobreviventes de traumas externos) (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 212).

Discorre-se definições, caminhos da memória e da dor com a intenção de convergir tais informações pertinentes a pesquisa. A memória da dor refere-se à junção da memória de traumas e as possíveis dores que resultam desses traumas do e no mundo, podendo ser de caráter individual ou coletivo. Nesta perspectiva, tangencio a construção de minhas obras a memória da dor individual ou coletiva.

Enquanto artista, mulher, negra, periférica pude vivenciar a intensidade de submergir em caminhos solitários. A saída do bairro de Guadalupe para enfrentar a academia foi sendo desenhada numa solidão própria e de certo modo compreensível. Uma afrodescendente da periferia tem que enfrentar certas diversidades particulares à sua condição. A solidão da mulher negra acompanha a invisibilidade, a clausura de si mesma diante do outro e o esvaziamento do sujeito. Talvez, todas essas referências me localizem neste mundo do trauma. Como artista sou convocada a lutas inimagináveis e silenciosas, mas com uma potência que se desdobra em resistência poética simbólica. Resisto com a produção artística para existir tanto diluída quanto sublimada. Devoro a solidão e a devolvo na transparência do plástico diante do outro que observa. Respondo com a performance não só a questão colocada pelo curador Alexandre Sá¹ à exposição *Où sommes-nous ?* mas crio um alerta para o meu embaraço. Ao mesmo tempo, lanço alguns questionamentos sobre a solidão que me assola como sujeito esvaziado perante o outro. Será que o isolamento do corpo da artista em performance captura quem a assiste? Será que o isolamento transitório que me submeto em performance pode ser lido como solidão de uma identidade particularizada?

Na poética desenvolvida, o isolamento físico se repete com frequência. Na maioria das performances, não busco uma interação com o público. A reclusão chama a atenção para o meu corpo que, apesar de encontrar-se isolado, aciona afetos, memórias, lembranças reivindicando a memória da dor de outros corpos. Me isolo ante o olhar do outro, adentro a solidão criando uma tensão a qual gera um estresse e transforma a imagem.

¹ Alexandre Sá artista, pesquisador, curador e crítico de arte. Pós-doutor em Filosofia pelo PPGF-UFRJ sob supervisão de Rafael Haddock Lobo. Pós-doutor em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense sob supervisão de Tania Rivera. Doutor (2011) e mestre (2006) em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da UFRJ, tendo sido orientado por Glória Ferreira.

Figura 11 – Ici



Performance *Ici* realizada na Exposição “Où sommes-nous ?” École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier Agglomération – França.
 Fonte: A autora, 2006.

A performance *Ici* realizada na Exposição “Où sommes-nous ?” École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier Agglomération – França no ano de 2006 com curadoria de Alexandre Sá é outro trabalho que apresenta tensões físicas durante a sua execução. A ação consiste em entrar num saco plástico contendo agulha, linha, tesoura, máscara de pintor e dois absorventes internos. Uma vez dentro do plástico, coloco a máscara de pintor e os absorventes internos nas minhas orelhas. A máscara de pintor limita a minha respiração, veda a minha fala e os dois absorventes cessam a minha audição. Após me calar, respirar comedidamente e cessar minha audição, o meu corpo entra em estado de concentração. Percebo que a solidão é atingida e o meu outro primitivo se torna presente na performance. Enfio a linha na agulha e costuro ininterruptamente, até me enclausurar dentro do plástico. Finalizada a costura, começo bordar a palavra “sujeito”, e posteriormente, fico em pé a fim de circular no ambiente da exposição. A cada movimento é nítida a dificuldade para me locomover. O plástico fica todo embaçado com o tempo. Meus olhos ficam turvos pelo excesso de suor, minha audição está interrompida, e respirar é difícil, porém suportável. Com o passar do tempo, o ar fica escasso no interior do

plástico, o suor escorre pelo meu corpo. Pisar sobre o plástico fica escorregadio e perigoso. Permaneço por uma hora com movimentos comedidos caminhando pelo espaço até que percebo a completa insuficiência de ar dentro do plástico. Nesse instante, não suporto mais. A performance tem o seu fim com a ruptura do plástico e a libertação do meu corpo molhado de suor.

Figura 12 – Ici



Performance Ici realizada na Exposição “Où sommes-nous ?” École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier Agglomération –França.

Registro: Alexandre Sá

Fonte: A autora, 2006.

Na performance *Ici*, assim como em *Lignée*, utilizo a técnica da costura na sua concepção e imponho procedimentos de distensão dos limites físicos ao meu corpo. No processo, *Ici* transforma-se em um invólucro, uma membrana, uma bolha transparente que me protege permitindo ver e ser vista pelo outro. A clausura proposital produz uma solidão e um

encontro comigo mesma dentro de um espaço efêmero. A performance *Ici* também sugere distensões de limites sociais. O corpo responde aos estímulos e as privações, reverberando o simbolismo que a interdição da fala, da audição e da livre locomoção possam expressar no mundo contemporâneo. Problematizo a performance *Ici* não só como uma forma de falar da minha solidão, mas para estender esse estado experimentado por muitas mulheres nas suas trajetórias. Ao estabelecer a clausura, mesmo concordando que existe o olhar do espectador sobre a ação, impulsiono uma experiência no meu corpo. Experimentar sensações diante do outro, manter-se atenta até vivenciar o renascer do corpo suado. A discussão do sujeito esvaziado se faz presente. Seria importante saber, como o trauma me esvaziou enquanto sujeito? Esse sujeito não é reconhecido, mas almeja sê-lo mediante as interdições momentaneamente infligida e a cegueira que se instaura no embaçamento do plástico. Cegueira essa que me acompanha em diversos retornos como sujeito esvaziado.

Figura 13 – Ici



Performance realizada na exposição Inco(R)porações no Espaço Bananeiras, Rio de Janeiro – Brasil.
 Registro: Fabiana Santos
 Fonte: a autora, 2006.

Na performance *Ici* a memória da dor é evocada e corporificada a partir da pressurização sofrida pelo corpo diante do público. A circulação de um corpo sufocando nos sugere a uma memória da dor que se estende e precipita em privação sensorial, criando uma imagem aflitiva do corpo. Esse corpo é pressurizado por todas as exigências e urgências do mundo. Le Breton (2013, p. 188) diz que “O significado íntimo da dor passa pelas sinuosidades e pelas ambivalências que especificam a relação do indivíduo com o mundo.” A necessidade do fabricar conscientemente o sofrimento para evidenciar a existência dá origem a um lugar de conforto, no interior de um sistema relacional em que a dor é a moeda de troca. A dor infligida em si própria neste caso é uma garantia de autenticidade, um sinal da sinceridade ostentada aos olhos dos outros e a seus próprios olhos. Esse corpo transparente em *Ici* apresenta uma dor diante de todos, mesmo assim evoca e corporifica a memória da dor de um corpo silente controlado e limitado pelo mundo. Em *Ici* o corpo padece em diferentes instâncias indo ao encontro de seu próprio sofrimento a fim de existir. “A dor é inerente à vida, como contraponto que dá a plena medida do fervor de existir” (LE BRETON, 2013, p. 220).

Figura 14 – Ici



Performance Ici realizada na Exposição Jardim das Delícias, no Museu da República, Rio de Janeiro.
Registro: Flávio F. Cavalcante
Fonte: a autora, 2006.

A palavra francesa *Ici* (“aqui”, em português), faz referência tanto ao momento presente quanto ao lugar em que me encontro. A minha proposta na performance *Ici* enquanto indivíduo social é de refletir sobre este lugar que me encontro na existência real e este instante enquanto agora. A memória da dor da solidão do indivíduo, que *Ici* apresenta, reflete a dificuldade de interação existente no mundo. A palavra “sujeito” bordada na superfície do plástico causa um pequeno hiato na transparência. Esse sujeito, sou eu com as limitações sofridas a partir do enclausuramento no plástico. Limite de toque, de ar, de fala, de audição e de movimentação.

Figura 15 – Ici



Performance Ici realizada na Exposição Jardim das Delícias, no Museu da República, Rio de Janeiro.
Registro: Flávio F. Cavalcante
Fonte: a autora, 2006.

A utilização de materiais banais, baratos, a experimentação corpórea como possibilidade de pensar o trabalho são indícios da herança das práticas e proposições de Clark. A confecção de *Ici* é composta de materiais precários como em algumas construções de Clark, e por ser uma performance, assume um caráter transitório entre espaço e tempo. Alguns elementos associados ao universo feminino como linha, agulha, o absorvente interno além do ato de costurar reiteram a discussão sutil trazida sobre as condições da mulher. O enclausurar-se por vontade própria, com uma técnica atrelada a mulher, são simbologias que deflagram pequenos impactos, do mesmo modo que relocar alguns objetos corpóreos a fim de simbolizar a ausência de direitos de escuta e de fala.

Figura 16 – Túnel



Lygia Clark, Túnel, 1973.

Fonte: <https://www.escritoriodearte.com/artista/lygia-clark>. Acesso em: 2 jun. 2021.

Dentro do panorama de reflexões corpóreas conecto *Túnel* (1973) de Clark com a performance *Ici*. Compensa salientar que *Lignée* tal como *Ici* são objetos ou ações desenvolvidas para performances no qual emerge um desejo poético de experimentação individual. A experiência sensorial se dá à minha própria pessoa em ambos os trabalhos. Embora *Túnel* seja um objeto relacional, sendo a sua interação com o público o real evento enquanto obra, percebo que as semelhanças em experimentações sensoriais se aproximam de *Ici*. O trabalho *Túnel* é composto por um tubo de pano de cinquenta metros de comprimento, no qual o participante entra e atravessa por toda sua extensão. Em *Túnel*, as sensações de sufocamento e claustrofobia são proporcionadas durante a experimentação da obra. A artista Clark considerou que estas percepções se comparavam à impressão do nascimento através da abertura no pano no final da sua dimensão. Se faz necessário destacar a questão do sufocamento experimentado pelo participante no acontecimento da obra. Entrar e vivenciar o *Túnel* instiga situações de tensões físicas a partir do momentâneo abafamento vivido, além do sentir-se preso pelo tempo do atravessamento dos cinquenta metros do tecido. Sentir-se preso, abafado e

sufocado é o que se assemelha a algumas das minhas sensações enquanto realizei a performance *Ici*.

A clausura que *Ici* reproduz pode ser entendida revisitando alguns artistas que utilizaram seu cotidiano para realizarem trabalhos artísticos.

A perspectiva da memória da dor por meio do isolamento e da solidão apresentada por artistas como situações vivenciadas na íntegra, tem na obra de Tehching Hsieh uma demonstração de arte e vida onde o corpo, segundo Matesco (2016), é o elemento visível.

Na obra *Cage piece* (1978) de Hsieh pode-se conferir o fato.

Figura 17 – Cage piece



Tehching Hsieh during his year in a cage in 1978 and '79, his first performance-art project. The cage, its contents and documentation of the performance are on display at MoMA.

Fonte: Credit...Cheng Wei Kuong

Segundo Matesco (2016)

Os trabalhos de Hsieh praticamente se identificam com sua vida: projeta uma arte na qual nenhum objeto externo é formado, tratando-se antes de um processo no qual o corpo é o elemento visível. Nascido em Taiwan, Hsieh chegou a Nova York em 1974 na condição de imigrante ilegal, e seu primeiro projeto, *Cage piece* (1978), constituiu sua maneira de dar forma ao isolamento que sentia. Construiu uma cela em um loft e trancou-se nela durante um ano, sem acesso a nada exterior, fosse, pessoa, leitura ou televisão. Um assistente lhe traria comida e descartaria os excrementos diariamente sem trocar uma só palavra com ele (MATESCO, 2016, p. 109).

Hsieh materializa uma proposta de isolamento auto infligido a fim de testar não só a sua resistência física, mas também psicológica. Estar em silêncio, vivenciando o tédio extremo da sua clausura, somando-se ao fato de ser estrangeiro ilegal, são elementos que pontuam a performance *Cage piece*. O tempo sendo perdido e achado de forma conceitual. Hsieh está

preso a ilegalidade, a uma identidade que precisa transitar clandestinamente pelas ruas de New York. Necessita lavar pratos, arrumar restaurantes, mas possui tempo para pensar na arte sozinho. Há em *Cage piece* uma entrega absoluta do artista. A performance é demonstração de sobrevivência. Hsieh possibilita que a sua clausura e o seu silêncio sejam assistidos por todos, pois esse espetáculo estava aberto para ser visto uma ou duas vezes por mês, das 11h às 17h. Durante a vivência de *Cage piece*, Hsieh experimenta suas aflições e anseios, pensando em quem iria alimentá-lo, se conseguiria subsídios para continuar a sua arte. “I was always thinking—about who was going to give me my next meal, or about art. My art is about survival. It’s just passing time, day by day until I finish” (HSIEH, 2017, p. 1, Part 2). Eram questões imediatas do cotidiano que influenciava seu estar no mundo e sua produção artística.

Acredito que *Ici* se conecta a obra *Cage piece* de Hsieh, por ambas incorporarem, levando em consideração no momento de sua criação, a questão da solidão, do silêncio e da clausura nas respectivas urgências da vulnerabilidade humana. Hsieh era um sobrevivente e resistente. Seu voto de silêncio em *Cage piece* impossibilitou-o de responder aos visitantes onde estava a arte na sua performance. A ação de estar preso, por escolha própria em nome da arte em si, era algo a tentar compreender, poderia tê-los respondido. Mas não, preferiu seguir com as regras sobre a performance lavradas perante o advogado. “Hsieh’s notable works include durational performance art pieces that are strongly rule-based and involve contracts signed and witnessed, with the conditions certified by a lawyer” (HSIEH, 2017, p. 1). Percebo que a clausura implicada em *Ici* surge acompanhada do silêncio, da surdez e da cegueira, esta última, causada pelo abafamento proposital. Toda essa latência era uma forma de perscrutar a resistência simbólica do meu corpo em ação oferecida como espetáculo ao público, sem qualquer tentativa de contato de ambas as partes. Segui em silêncio.

Hsieh compreende que o tempo de ilegalidade atrapalhou a sua produção inicial em Nova York. “But in New York, I had already wasted so much time when I was young. From age 24 to 28, I almost didn’t create anything. That’s a shame, because in Taiwan, I had such good energy. My reality frustrated me, being ilegal [...]” (HSIEH, 2017, p. 1, Part 1). Se ele perdeu o tempo com medo, isolado, desconexo do circuito de artes dos vinte e quatro aos vinte e oito anos, por outro lado se tornou uma lenda no universo performático. Pois brilhantemente transformou-o em quatro grandes performances com um ano de duração cada e conseguiu descobrir a sua questão com o tempo. Obter algumas certezas relacionadas a própria produção não é tão fácil. Perceber e pontuar um traço específico se torna uma verdadeira odisseia de descobertas. Entender a sua produção como testemunho de si própria. É uma delas.

Com essa pesquisa passei a entender que no meu processo, alguns trabalhos que se reportam a provação física retomam a cegueira temporária como aporte. O atravessamento com a visão sempre foi encarado como um reflexo automático. Acredito que a privação dos sentidos impede de alguma forma a sua relação com a natureza e percebo que o surgimento da cegueira no meu processo funciona sempre como um alerta a fim de levantar os perigos iminentes que o sujeito em voga atravessa na sua existência. Desse modo, penso que o próximo trabalho a ser discutido seja um grito em alto e bom som sobre as estruturas hierárquicas estéticas e normativas em que corporeidades negras estão frequente e institucionalmente submetidas. As mesmas que encarei e encaro ao longo do meu processo de vida.

Figura 18 – Importuno



Performance Importuno realizada na exposição Presença Presente no Parque das Ruínas, Rio de Janeiro.

Registro: Cris Cabus

Fonte: a autora, 2019.

A performance *Importuno* é outro trabalho que evidencia as tensões físicas que inflijo ao meu corpo. A ação consiste em utilizar uma peruca de tecido branca, oito rolos de esparadrapos e uma tesoura. Começo a performance colando esparadrapos nos meus pés. Continuo a ação de colagem do esparadrapo em todo colo exposto pela gola da camisa, subo pelo pescoço, colo a fita médica ainda em meu rosto deixando os olhos para uma próxima etapa. Após vedar também minhas mãos, volto ao rosto para tapar os olhos com a fita branca. Tento caminhar assim pelo espaço em torno de mim. A peruca branca imitando cabelos lisos compõe a imagem. O esparadrapo não tem a função curativa nessa performance. Ele encobre minha pele. Sufoca meu corpo. Esconde as minhas mãos dificultando o meu contato com o mundo externo. Oculta as minhas digitais. Veda o meu nariz dificultando a minha respiração. Impede a minha visão. E silencia a minha fala por completo.

Figura 19 e 20 – Importuno



Performance *Importuno* realizada no Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

Registro: Ribamar Arruda

Fonte: A autora, 2019.

O corpo durante a performance encontra-se com os seus sentidos em suspenso, as desorientações visual, olfativa e oral são reais. O corpo sente o impacto da falência temporária desses sentidos que limitam a minha autonomia. É dentro desse estado de suspensão sensorial que me encontro no final da performance *Importuno*, após ter ficado imóvel na frente dos espectadores com a minha nova face. Tento levantar, titubeio por segundos, pois necessito me

orientar no ambiente. Sigo vacilante, mas sigo de cabeça erguida. Esbarro nos objetos, nas pessoas ao meu redor, mas sigo até sair do espaço ao qual a performance foi realizada. Estar com os sentidos suspensos me obriga a refletir sobre o ver e o sentir.

Enquanto na performance *Ici* o corpo fica aparente pela transparência do plástico, em *Importuno* a opacidade do esparadrapo esconde a minha pele criando um sufocamento e me vedando. Ambos os trabalhos problematizam a memória da dor com a tensão física sob a égide da evocação e corporificação, a partir da pressurização, do sufocamento, e da privação sensorial diante do público. Nesta perspectiva reporta-se à imagem aflitiva do corpo da artista. Os trabalhos abordam a questão da experiência individual através do sufocamento e da cegueira. Em *Ici*, o plástico me envolve por completo e em *Importuno* a vedação e invisibilidade da pele acontece nas partes do corpo aparente. Em ambas as performances, a tensão física se dá a partir dessa vedação que se desdobra em um sufocamento e isolamento. Novamente a dor se faz moeda de troca e garante a autenticidade.

Figura 21 e 22 – Importuno



Performance *Importuno* realizada na exposição *Presença Presente* no Parque das Ruínas, Rio de Janeiro.
 Registro: Cris Cabus e Eleonora Dobbin
 Fonte: a autora, 2019.

Em trabalhos como *Ici e Importuno* o meu corpo se apresenta sufocado. As respectivas ações são realizadas em silêncio, o meu corpo entra em estado de concentração e solidão. O isolamento que é parte da construção desses trabalhos, leva-me a diversos questionamentos da essência tangente.

A privação de sentidos pode ser encarada como isolamento num mundo hierarquizado? O meu silenciamento em performance me isola?

Dentre as muitas possibilidades de perspectivas da vulnerabilidade humana, no trabalho *Importuno* é abordada a perspectiva racial. Parte da minha ação performática é inspirada pelo isolamento e a solidão do outro que sempre me tocaram de forma distinta. Isolamento e solidão são intimamente ligados ao espaço que afasta fisicamente ou mentalmente o outro. Por conseguinte, em *Ici* é abordada a perspectiva do feminino, com a sutileza do uso de forma deslocada de tampões internos menstruais para interrupção da audição. A obstrução de um canal de comunicação é assim problematizada. Encontra-se também a apropriação do ofício da costura a fim de criar um espaço de incubação para finalmente nascer, ressurgir diante de olhos incrédulos.

Figura 23 – Importuno



Performance Importuno realizada na exposição Presença Presente no Parque das Ruínas, Rio de Janeiro.
Registro: Cris Cabus
Fonte: a autora, 2019.

Importuno que significa incômodo, insuportável, pessoa que incomoda com sua presença. Instiga-me a certos questionamentos: O que é insuportável para mim? Até que ponto se pensa no insuportável? Não ter voz, espaço para expressão, lugar social, ser invisível. A necessidade de se restituir a humanidade dos corpos negros, que atravessaram uma escravidão e resistiram a uma abolição precária, se faz urgente. É necessário pensar que persiste ainda a desumanização, apesar do tempo transcorrido após a abolição. Ainda se requer a devolução do caráter humano aos corpos negros. Como mulher negra, identifico-me com as questões colocadas por Djamila Ribeiro em seu livro *O que é: lugar de fala?* onde a autora afirma que:

[...] o deslocamento do pensamento hegemônico e a resignificação das identidades, sejam de raça, gênero, classe para que se pudesse construir novos lugares de fala com o objetivo de possibilitar voz e visibilidade a sujeitos que foram considerados implícitos dentro dessa normatização hegemônica (RIBEIRO, 2017, p. 43).

É necessário abordar as pautas da invisibilidade e se debruçar com afinidade interseccional² a fim de que não haja oportunidade para análises reducionistas, ou mesmo quebrar a tendência em reafirmar essa universalidade que exclui. Segundo Ribeiro (2017) a história tem nos comprovado que a invisibilidade mata, aquilo que Michel Foucault menciona de “deixar viver ou deixar morrer.” O importante a ser considerado e percebido é “que, quando pessoas negras estão reivindicando o direito a ter voz, elas estão reivindicando o direito à própria vida” (RIBEIRO, 2017, p. 43). A hegemonia já nos coloca e nos mantém numa situação de inferioridade, nos oferecendo oportunidades e possibilidades menores. É importante salientar que na hierarquização humana, na pirâmide social, as mulheres brancas encontram-se acima dos homens negros que estão acima das mulheres negras. Evidenciar essas identidades se torna uma questão prioritária, pois caracterizar a posição de mulheres brancas e homens negros como instável, nos auxilia a identificar as particularidades desses grupos e fraturar a invisibilidade da existência das mulheres negras.

² Origem da Palavra Interseccionalidade no Feminismo – A palavra **Interseccionalidade** no contexto feminista foi usada pela primeira vez pela jurista e professora negra norte-americana Kimberlé Crenshaw, no âmbito das leis de antidiscriminação. Seu uso varia conforme o contexto, sendo maioritariamente usada para se referir às variadas implicações que contextos de opressão exercem sobre determinadas pessoas. A **Interseccionalidade** pode ser entendida como uma ferramenta crítico-política e teórica para explicar o cruzamento e a sobreposição de opressões relacionadas à raça, ao gênero e à classe, especialmente aplicadas às realidades de mulheres negras. (<https://www.dicio.com.br/interseccionalidade/> > acesso 14 de julho de 2021)

A opressão sofrida pelo homem negro difere da sofrida pela mulher negra quer seja no período da escravidão ou mesmo até os dias de hoje. Não há como ignorar ou diminuir o sofrimento e a opressão contra os homens negros, ou mesmo negar que os homens negros vivenciaram o insuportável, ou que sejam tratados como importunos. A autora Hooks (2019, p. 47), nos mostra que os acadêmicos abordam e pesquisam mais sobre a opressão contra o homem negro no período da escravidão do que a opressão contra a mulher negra vivenciada no mesmo período. A defesa pelos acadêmicos de que a emasculação do homem negro se deu pelo fato de que toda a mulher negra era tida como sua responsabilidade, não condiz com o histórico do cotidiano das mulheres em diversas tribos na África, nas quais as mulheres efetuavam todos os trabalhos domésticos, seja na lavoura ou mesmo na venda dos produtos no mercado. Aqui se evidencia o pressuposto sexista de que as experiências dos homens têm maior importância do que as das mulheres.

Penso nas questões abordadas pela filósofa Simone Beauvoir, a sua afirmativa de que a mulher é o *Outro* por não ter reciprocidade em relação ao homem. Segundo Beauvoir (1980a), os homens mantêm uma relação de dominação e submissão com a mulher. Para os homens, a mulher não passa de um objeto, e não é definida por si mesma, mas em relação ao homem e através do olhar desse homem. Essa categorização de gênero dispensada à mulher a confina num papel de submissão que permite significações hierarquizadas. Dentro desta categorização de gênero, Ribeiro (2017, p. 38) diz que “para Grada Kilomba a mulher negra é o *Outro do Outro*, posição que a coloca num local de mais difícil reciprocidade.” Visto que a mulher negra não é nem a mulher branca, nem é o homem negro, ocupando um lugar difícil na sociedade supremacista branca por ser uma espécie duplamente carente. A mulher negra é a antítese de branquitude e da masculinidade.

A falta de representação real, ou mesmo de autorrepresentação é um problema que perdura e que esvazia as chances do vulnerável de ser humanizado. Butler (2011, p. 24) nos diz que: “Já aqueles que não têm oportunidade de representar a si mesmos correm grande risco de ser tratados como menos que humanos, de serem vistos como menos humanos ou, de fato, nem serem mesmo vistos.” Não se pode esquecer que dentro dessa desumanização, há outros atravessamentos enfrentados pelas existências vulneráveis. Situações relacionadas ao sexismo e racismo são encaradas e hierarquizadas constantemente. Tem-se como exemplo a opressão contra corpos negros.

A dor social, consequência da desigualdade imposta aos subalternizados, caracteriza-se intolerável não apenas a quem a experimenta, mas também a quem a combate. Enquanto artista, experiencio a memória da dor em *Importuno*, pois essa suspensão momentânea das minhas

particularidades evidencia uma ausência de identidade. Uma tentativa de desumanização temporária. Em *Importuno*, as tensões físicas passam pelo acometimento da perda e da dificuldade de alguns dos meus sentidos.

Problematizo a memória da dor particular da mulher de modo semelhante ao que fez Letícia Parente em 1975, mas levando problemas específicos da mulher negra. A artista tem uma produção interessante que tanto explora a dor física quanto a dor social. Parente vivencia o contexto cultural e político do período da Ditadura Militar com uma sociedade machista e patriarcal, no qual o tema da identidade feminina é ignorado. No filme “*Preparação I*” (1975), a artista explora a dor social através da questão da mulher no Brasil. Em seu vídeo, a artista se prepara para sair de forma muito peculiar. Parente se coloca em frente ao espelho, onde efetua o procedimento de colar esparadrapos na sua boca e nos seus olhos. A artista se maquia com desenhos de olhos e boca sobre os esparadrapos. Posteriormente arruma os seus cabelos, a gola da camisa e sai de cena atravessando a porta. A dor de não poder se posicionar fica clara. Essa mulher não fala e não vê, mas está seguindo as convenções preestabelecidas pela sociedade. Aqui existe uma dor em vedar a boca e os olhos da mulher, além de mostrar que a mesma é impossibilitada de expressar os seus verdadeiros desejos na sociedade brasileira.

Figura 24, 25 e 26 – Preparação 1



Leticia Parente. 1975.

Fonte: Coleção privada, cortesia da Galeria Jaqueline Martins

Em *Importuno*, foi realizado um trabalho para que se atravessasse e tangenciasse questões que caracterizam a memória da dor social sofrida pela mulher negra. Apesar de cento e trinta e três anos de abolição, os afrodescendentes permanecem com dificuldades de pertencer a esta sociedade hierarquizada. Tento evidenciar as exigências sobre o corpo da mulher negra em absorver e se converter à cultura eurocêntrica, excluindo qualquer indício de suas africanidades. Exigências estas que são potencializadas e estendidas a toda superfície da minha pele, que alcança uma cor branca pelas tiras de esparadrapos. A negação que a mulher negra precisa vivenciar cotidianamente provoca traumas e a ausência do sentimento de pertencimento é uma constante. Enquanto artista negra, o discurso da performance se particulariza. É apresentado no final da performance um corpo hipoteticamente sem sentidos próprios, sujeito a ser conduzido por esta mesma sociedade que o sufoca.

O trabalho *Isolamento* (1972) da artista Renate Eisenegger relaciona-se tecnicamente na sua execução e em expressar a opressão de vulneráveis com *Importuno*. Atuando desde a década

de setenta, Eisenegger é uma artista feminista alemã que utilizou a privação de sentidos como forma de protesto contra a opressão a mulher na época. *Isolamento* (1972) é uma sequência fotográfica com oito imagens que mostram o rosto da artista sendo coberto por pedaços de algodão e esparadrapo. Na série de fotos, a artista está colando com esparadrapo grandes pedaços de algodão sobre a boca, nariz, orelhas, olhos e por fim coloca as mãos no rosto, bloqueando a movimentação num quase sufocamento. As imagens representam a demonstração da obstrução de todos os tipos de comunicação sofrida pelas mulheres.

Figura 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33 e 34 – Isolamento



Renate Eisenegger. Série de oito fotografias. 1972.

Fonte: Cortesia The SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna.

Problematizar a situação da mulher foi uma das lutas da arte feminista. Abordar e destacar em suas produções as diferenças sociais e políticas impostas às mulheres foi de grande valia para o movimento feminista (SCHOR, 2016, p. 15). O somatório proveitoso da manifestação artística trouxe uma transformação otimista e perceptiva para o mundo, com o intuito de alcançar a equidade. A representação simbólica apresentada na série fotográfica acima nos coloca na complexidade da cena e das urgências da época. A opressão cotidiana aplicada às mulheres juntamente a obstrução de comunicação foram combatidas paulatinamente pelo movimento feminista e Eisenegger refletiu de forma particular sobre estes assuntos. A obra *Isolamento* cria uma transição entre cada fotografia, uma vez que cada ação invisível relembra

progressivamente a dor nos espectadores, inclusive podendo quiçá se transformar em algo perturbador (PYRONA, 2016, p. 1). Assemelha-se a nada menos do que tortura.

Quando entrevistada por Gabriele Schor³ em 2014, Eisenegger declarou que não há libertação na sua obra, pois considera ainda grande a distância para que o movimento de mulheres possa conquistar o que vem buscando. Eisenegger integra ao grupo de artistas feministas participantes da exposição *Vanguarda Feminista dos anos 1970*, com obras pertencentes à The SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna.

A arte feminista foi uma propulsora da utilização de meios heterodoxos como a arte performática, conceitual, vídeo, cinema, corporal. Quando observo a força das imagens das performances *Isolamento e Preparação 1*, percebo o quanto a arte feminista tem servido como força motriz para expandir a definição de arte através da incorporação de novas mídias e uma nova perspectiva. As sequências de ambas as obras foram imortalizadas por fotografias e vídeo respectivamente. Estas obras ajudaram na análise do trabalho *Importuno*, já que formalmente eu potencializo o ato de me cobrir com o esparadrapo alcançando outras partes do corpo, não apenas as mãos e rosto.

A questão artística levantada por *Importuno* me fez retornar a Foster (1996) quando o autor afirma:

Essa visão construcionista da realidade é a posição básica da arte pós-moderna, ao menos em sua visada pós-estruturalista, e ela encontra um paralelo na posição básica da arte feminista, ao menos em sua vertente psicanalítica: de que o sujeito é ditado pela ordem simbólica (FOSTER, 1996, p. 174).

O enfrentamento sugerido em *Importuno* perpassa pela sobrecarga da aparência exigida à mulher negra, além de ser construído por uma representação literal de situações veladas na sociedade brasileira. Creio que *Importuno* se aprofunda na realidade, esgarçando a dissimulação de um pseudo equilíbrio existente. Gosto de pensar que se posiciona apresentando esse sujeito na ordem simbólica do feminino.

³ Gabriela Schor é curadora da exposição *Vanguarda Feminista dos anos 1970*, The SAMMLUNG VERBUND Collection, Vienna. Entrevista In: FRANÇA, A.C.C.V de; CORRÊA, R. Sonia Andrade e Letícia Parente, duas videoartistas brasileiras em uma exposição de arte feminista de vanguarda dos anos 1970. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.2, p. 301-315, mai. 2020.

Figura 35 – Íntimo e Plural



Performance *Íntimo e Plural* realizada na Galeria Transparente na Exposição Grau 360 no Museu da República, Rio de Janeiro.
 Registro: Carlos Cesari
 Fonte: a autora, 2019.

A minha poética converge de forma discreta ao feminino. Há alguns atravessamentos tênues, quase indícios de um legado de outrora. Infiro essa presença quando desenvolvo trabalhos como a performance *Íntimo e Plural*. Neste trabalho, caminho lentamente carregando nas mãos um coração de boi para a Galeria Transparente⁴. Ao longo da caminhada, gotas de sangue escorrem pelas minhas mãos encontrando o meu vestido branco e o chão. Tudo ganha uma nova cor. No interior do espaço demarcado, encontram-se uma toalha branca, uma tesoura e seis rolos de esparadrapos. Ao chegar, sento-me no chão, descanso o coração de boi sobre o meu colo, pego a toalha e começo a secá-lo com todo o cuidado. A ação que tingirá com a tonalidade vermelha do sangue o meu vestido, a toalha e o espaço. Enxugo o coração de boi o máximo possível a fim de iniciar uma nova etapa da performance que é a utilização de pedaços

⁴ A Galeria Transparente é uma galeria virtual para arte e performance criada pelo artista e fotógrafo Frederico Dalton (*in memoriam*) (Rio de Janeiro, 1960- 2020) no dia 27 de julho de 2014 como página do Facebook. No campo da arte digital, a Galeria consiste na montagem de trabalhos de arte sobre uma mesma imagem: um trecho da calçada da Rua da Glória, no Rio de Janeiro, onde há uma base retangular vazia. Esta base foi construída pela Prefeitura para possivelmente abrigar uma banca de jornal. A fotografia deste retângulo é fornecida aos artistas convidados ou aos que se candidatam a elaborar projetos para sua ocupação digital. (...) No campo da performance, a Galeria promove a realização de ações tanto no retângulo da calçada da Rua da Glória, quanto em eventos e exposições físicas. Tendo sido inserida de forma inesperada e não planejada na proposta original da Galeria Transparente, a arte da performance acabou se tornando elemento essencial para a GT por estimular a reflexão sobre a importância da presença do corpo do artista num momento em que as grande parte do vivenciamos hoje nos chega por meio da Internet. (<https://www.facebook.com/galeriatransparente> > acesso 4 de junho de 2021.)

de esparadrapos para cobri-lo. O procedimento é calculado para cobrir ritualmente com pequenas tiras de esparadrapos primeiro um lado do coração de boi e posteriormente o outro lado. Sigo vedando qualquer parte aparente da víscera a fim de que se torne um coração, se assim posso dizer, cuidado, curado, reparado. Como se fosse possível repará-lo.

Figura 36 – Íntimo e Plural



Performance Íntimo e Plural realizada na Galeria Transparente na Exposição Grau 360 no Museu da República, Rio de Janeiro.

Registro: Carlos Cesari

Fonte: a autora, 2019.

A performance é finalizada com o coração totalmente coberto com o esparadrapo. Neste instante, deixo o coração no chão em repouso sobre a toalha manchada de sangue. O meu vestido branco apresenta o vestígio de sangue transmitido pelo contato com o coração. O que era vermelho adquire uma aparência branca e alva do esparadrapo, sem nenhum resquício da sua verdadeira natureza. Se faz presente aqui uma nova imagem, pois o caráter abjeto da víscera foi escondido e reparado.

CORAÇÃO DE DOR*

Coração sem dor,
Com tanta dor,
Ferido sem feridas,
Com tanta dor,
Coração sem ti,
Com tanta dor,
Pedacos com cola,
Cola de pedacos,
Com tanta dor,
Digitais do teu sangue,
Tanto sangue com dor,
Dor coberta de adesivo,
Tanto adesivo sem coração,
Deixo um pedaço de mim,
Deixo tanta dor.

Autor: Guiz

*Poema do autor Guiz que foi escrito após a visualização da performance *Íntimo e Plural*.
Fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10157528789331091&set=a.408327791090&type=3&theater>

Figura 37 – Íntimo e Plural



Performance *Íntimo e Plural* realizada na Galeria Transparente na Exposição Grau 360 no Museu da República, Rio de Janeiro.
Registro: Carlos Cesari
Fonte: a autora, 2019.

No trabalho *Íntimo e Plural*, utilizo a performance como ritual de cuidado e reparação. Entendo o ritual como a fonte da estrutura social e motor das transformações sociais e culturais, além de ser o ajustamento a mudanças internas e de adaptação a condições ambientais. Na sua dimensão concreta, enquanto conjunto de atos que são executados, o ritual é necessariamente dinâmico e sujeito a transformações. O ritual comporta dimensões simbólicas, míticas e metafóricas. Logo, em relação a reparação entendo o seu significado a partir do dicionário Michaelis:

reparação re·pa·ra·ção sf 1 Ato ou efeito de reparar(-se); reparo. 2 Ato de consertar ou reparar algo; reparo. 3 Satisfação dada a alguém por ofensa ou injúria; retratação. 4 Indenização por danos ou prejuízos causados; ressarcimento. 5 Jur Indenização que se pleiteia de alguém por violação do direito de outrem. 6 Rel Desagravo a Deus por ofensa ou pecado.⁵

Íntimo e Plural atravessa diversas questões próprias de um ritual de reparação. Começo pela escolha do vestido branco como emblema de respeito, visto que a cor branca é o símbolo do luto no candomblé. Evidencio esse respeito pois utilizo o coração de boi, uma víscera, para construir a performance. O coração se transforma em elemento alegórico para concretizar memórias de dores individuais. Reflito que a dimensão simbólica existente na performance *Íntimo e Plural* se deve à imagem do coração ser relacionada à afeto, sentimento, sensibilidade, amor. Também enquanto elemento alegórico o esparadrapo, material para curativos, adquire a função como constituinte fundamental de um ritual de reparação. A preocupação com o procedimento de secagem da víscera e posteriormente da colagem ritmada do esparadrapo traduz a precisão ritualística incorporada. O ritual de cuidado, cura e reparação do coração transforma-o num órgão/objeto/abjeto. O coração que nos remetia à imagem da morte transfigura-se num órgão/objeto/abjeto luminoso imaculado. Tudo muda e esse aspecto cândido nos remete a imagem de calma, de paz.

⁵ MICHAELIS. *Reparação*. <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/repara%C3%A7%C3%A3o/> > acesso 5 de junho de 2021.

Figura 38 – Íntimo e Plural



Performance Íntimo e Plural realizada na Galeria Transparente na Exposição Grau 360 no Museu da República, Rio de Janeiro.

Registro: Carlos Cesari

Fonte: a autora, 2019.

Mesmo assim, questiono-me: O que existe de mais íntimo e ao mesmo tempo tão plural como a dor? É possível a junção através da dor entre íntimo e plural? Como reparar dores silentes? Como reparar o indizível? A reparação é possível? Pensar a dor íntima, individual dentro de um contexto coletivo, plural, foi que me levou a realizar o processo da performance. A intenção era conseguir transformar em visualidade o processo de transmutação da minha dor, ampliando a sua materialização para que cada um alcance a compreensão e identificação com a performance. A dor atinge a todos sem distinção de credo, cor, posição social e gênero. O sujeito “evacuado e elevado” (Foster, 1996, p. 186) sente a dor, introjeta-a e regurgita-a de forma precisa. *Íntimo e Plural* visita a mulher, toca a professora que também sou, aborda a negra, transpassa a periférica onde tenho as minha raízes e conflui na artista. É impossível esquecer que cada dobra, cada luta, foi motivo de muita dor, mas com pouco progresso até hoje. O íntimo vem de dentro, vem do próprio calabouço do qual muitas vezes perdemos as chaves por conveniência. São marcas escarificadas na pele, na alma ultrapassando a superfície, adentrando ao mais profundo do eu. Proponho uma reparação, uma cura, um alento a esse meu

íntimo. Não quero só um afago. Quero o reconhecimento sem delongas, sem pena, direto e translúcido. Mbembe (2018) afirma que:

[...] uma força que, esperamos, permitiria transformar e assimilar o passado, curar as mais terríveis feridas, reparar as perdas, fazer uma história nova com os acontecimentos antigos e, [...] “reconstruir por conta própria as formas quebradas” (MBEMBE, 2018, p. 59).

Creio que essa força me atravessou e a muitos de forma incisiva. O passado é digerido e absorvido, mas não como antes. Temos sede do passado. Anteriormente não tínhamos o direito de narrar a história. E o direito de narrar a história a transforma. Falar pelo outro é um processo perverso de tirar a palavra e a compreensão do seu sofrimento. É significativo o direito de narrar as suas conquistas e os seus dissabores. Entender a história que hoje nos é contada como nossa, evidencia a dominação dos códigos estabelecidos pela hegemonia eurocêntrica. Provavelmente, todo o passado que nos é ofertado compõe uma visão unilateral, mas jamais dele poderá ser subtraído as dores plurais que este mesmo passado causou. Os acontecimentos antigos são pilares para não deixarmos que outros sejam os narradores da nossa história. Temos voz. O nosso direito de falar nos impulsiona certamente a uma reflexão. Do mesmo modo que fomenta à vontade de reconstruir, reparar, restaurar por nossa conta e risco as formas há muito fragmentadas.

Ouso fazer um adendo particular sobre o sentido de reparação defendido por Mbembe (2018). Ele transfigura de modo contundente uma ideia da dor do povo negro que há muito tempo necessitava de voz. Ser negro diaspórico ou habitante do continente africano traz uma carga de responsabilidade mediante todo o histórico de colonização europeia vivenciada por esses irmãos. Quer seja na própria África, quer seja nas colônias americanas, o povo negro foi tratado como objeto de tráfico, troca, venda e amargou toda sorte de perversidades além de maus-tratos sórdidos possíveis presentes na história humana. Essas dores são plurais, coletivas de um continente de corpos e mentes que passaram suas vidas com o fantasma do racismo, do preconceito, da exceção. Menciono Mbembe (2018), mas preciso esclarecer que a minha abordagem sobre a reparação ultrapassa cor, credo, gênero pois se trata de qualquer dor presente, que nos permite constatar a nossa humanidade.

Figura 39 – Íntimo e Plural



Performance *Íntimo e Plural* realizada na Galeria Transparente na Exposição Grau 360 no Museu da República, Rio de Janeiro.

Registro: Carlos Cesari

Fonte: a autora, 2019.

Essa possibilidade de ser a dona da história, mesmo que ela seja repleta de derrotas e desacertos converge ao momento de reconhecimento de si própria. A centralização do eu na minha trajetória de traumas, impulsiona-me a uma nova fabulação que evoca o pertencimento. Em *Íntimo e Plural*, o órgão abjeto é reparado como última possibilidade de acerto. Neste contexto, evidencio, a partir da minha poética, que:

[...] o abjeto é do que preciso livrar-me para tornar-me um eu (mas o que seria esse eu primordial que expulsa em primeiro lugar?). É uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas íntima dele – de fato, demasiadamente –, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito (FOSTER, 1996, p. 178).

A víscera aqui está na categoria de (não) ser no sentido da sua concretude, está aquém de chegar a ser sujeito, ou está depois que se tornou objeto. A víscera é um abjeto. Pode-se absorvê-la como o corpo virado ao avesso, pois é a testemunha real da morte. Ela é o objeto perdido sem possibilidades de ser reconquistado. A víscera está fora do corpo e é literalmente o real que assombra. Em *Íntimo e Plural*, retiro a víscera do seu cotidiano como alimento para evocá-lo num ritual de reparação e cuidado. O coração aqui é como um duplo direto de todo sujeito “evacuado e elevado”, é o resíduo de traços da dor. É a exploração da ferida em sua íntegra rejeitando o ilusionismo. Novamente, evoco o real, sabendo que na intimidade do

sujeito, o abjeto toca-o não só na fragilidade de seus limites, como na diferenciação espacial entre dentro e fora, e na transição temporal entre a associação materna e a regra paterna. Pode-se considerar então que o abjeto é a situação em que a subjetividade é alterada nas perspectivas espaciais e temporais. No qual o significado entra em profundo choque. Tento com *Íntimo e Plural* alcançar, através da ruína, o âmago do sujeito e conseqüentemente da sociedade.

Na performance *Íntimo e Plural* a víscera, o abjeto, e, portanto, a ferida, está sendo tratada, não mais violentada. Preciso curar a dor que atravessa esse coração. A busca pela reparação vai se estabelecendo como necessidade prima. Do mais profundo emerge a restauração, juntamente com a conscientização de uma cura pela sublimação. A urgência em reescrever a história, de enfrentar a memória das dores individuais conduz a materialização delas através das entranhas. Assim me aproprio de um abjeto como instrumento para reparar, cuidar e curar as dores.

Kader Attia, artista francês, utiliza em sua pesquisa a reparação como mote principal para sua produção artística. Para Attia, o princípio da reparação é uma constante na natureza, por conseguinte na humanidade, na qual qualquer sistema, fundação social ou tradição cultural pode ser considerado um método infinito de reparação. Além de estar estreitamente conectado a perdas e feridas, à reconstrução e reapropriação. Segundo Attia:

O reparo vai muito além do assunto e conecta o indivíduo ao gênero, filosofia, ciência e arquitetura, e também o envolve em processos evolutivos na natureza, cultura, mito e história (ATTIA, <http://kaderattia.de/> . Acesso em: 7 de junho de 2021).

Tal explicação sobre reparação me envolve com alguns trabalhos de Attia, e reconheço que a sua pesquisa amplia os horizontes da reparação de forma substancial na arte contemporânea. Dentre uma gama de obras sobre reparação, acredito que o trabalho *Chaos + Repair = Universe* (2014) relaciona-se a performance *Íntimo e Plural*.

A escultura *Chaos + Repair = Universe* é feita de fragmentos de espelhos montados e unidos por fios de cobre no formato de um grande globo. A parte reflexiva dos fragmentos dos espelhos são voltados para o interior do globo criando uma ideia de imagem cíclica. Tem-se por definição de espelho um vidro polido com um lado metalizado que reflete a luz, reproduzindo a imagem dos objetos e das pessoas expostos diante dele. Pode-se dizer que o objeto espelho na sua íntegra comporta a ideia de reflexo da visualidade, contemplação de si próprio, reprodução da imagem do eu imediato e aparente. *Chaos + Repair = Universe* sugere, pelo reflexo infinito dos espelhos virados para o interior do globo, os ciclos de destruição e reparo. Reparar ou restaurar a ordem no caos mundial é um desejo utópico. A obra nos sugestiona que para haver a reparação, sempre haverá destruição no seu processo.

Figura 40 – Chaos + Repair = Universe



Kader Attia
 Escultura, fragmentos de espelho, fios de metal cobre, 2014
 Registro: Axel Schneider
 Fonte: <http://kaderattia.de/> . Acesso em: 7 jun. 2021.

A obra *Chaos + Repair = Universe* aborda o aspecto coletivo da reparação relacionando-se com *Íntimo e Plural* pelo seu caráter plural. Uma reparação que se estabelece simbolicamente no sentido comum. Um mundo caótico que se destrói e se cura na carência das suas urgências. O artista centra as suas fontes de pesquisa na descolonização não apenas dos povos, mas dos conhecimentos, práticas e atitudes. Ambicionando separar o conhecimento através de uma perspectiva transcultural. Attia em suas obras é impelido pela premência das reparações sociais e culturais, visando reunir o que foi despedaçado ou se separou pelo caminho da história.

Attia também investiga o sentido individual da reparação confluindo nesse aspecto com a performance *Íntimo e Plural*. Em sua obra *Untitled (Repaired broken mirror)* (2013), Attia problematiza não só a quebra do espelho, mas o reflexo promovido por ele. A imagem de um espelho quebrado reparado invoca leituras. Pensar o reflexo do espectador na sua intimidade, já que ver-se no espelho, mirar-se e admirar-se é considerado uma ação íntima. Uma procura da imagem do eu aparente diante do espelho. Mas essa imagem do eu, que no fundo é invertida estará cindida e reparada ao mesmo tempo. A aparência do eu perfeito perseguida como troféu é vista reparada. Todos se refletem reparados na obra. É o observar o quebrado e ver-se refletido na quebra. A observação de si com a intensão de apresentar-se da melhor forma ao outro.

Figura 41 – Untitled (Repaired broken mirror)



Kader Attia
 Espelho e grampos, 2013.
 Fonte: <http://kaderattia.de/> >. Acesso em: 7 jun. 2021.

Acredito que *Untitled (Repaired broken mirror)* tende à intimidade da imagem esperada e almejada com um toque a mais da circunstância do real. O espelho abjeto que no senso comum seria descartado é reparado, convidando o espectador a se mirar não no avesso, mas sim na trinca restaurada. Enquanto em *Chaos + Repair = Universe*, os fragmentos de espelhos se autorrefletem, o artista oferece ao espectador somente a imagem do lado metalizado coberto por diversas cores e os respectivos grampos para prendê-los. Nada além. Apenas a suposição de uma imagem. No entanto, em *Untitled (Repair broken mirror)*, Attia dispõe ao espectador a chance de ter a sua imagem refletida no espelho quebrado reparado. *Chaos + Repair = Universe* tem uma força centrípeta da imagem refletir-se infinitamente a si mesma.

Segundo Gruzinski (2012), ao longo da história a reparação se promove de forma modesta e invisível. Ela está intimamente ligada a perdas e feridas, mas também ao restaurado, a possibilidade de reconstrução e a reapropriação para uma futura transformação dos acontecimentos. A reparação é silenciosa, às vezes se apresenta despercebida. O mundo é um eterno destruir para reconstruir. Mas antes que a reparação ocorra, torna-se necessário o reconhecimento tanto das perdas quanto das feridas. Reconhecer o dano causado, sofrido ao e pelo outro é uma grande guerra que a humanidade precisa travar. Em todo caso segui amadurecendo algumas questões socioculturais na minha pesquisa, como o direito ao

reconhecimento e à dignidade do humano em diversas frentes de reivindicações de um mundo mais coeso.

Figura 42 – Reparação intrínseca



Performance Reparação intrínseca realizada no Auditório do Instituto de Artes da UERJ.
 Registro: Gilson Plano
 Fonte: a autora, 2019.

Baseado nestas conjunções, desenvolvi a performance *Reparação Intrínseca* que tangencia as minhas dores e as demais dores de vulneráveis na nossa sociedade. A performance *Reparação Intrínseca* tem início com a minha entrada no ambiente, vestida com um avental transparente, que em seus bolsos contém um coração e um cérebro de boi, além de um par de luvas cirúrgicas, um frasco de essência de patchouli e uma colher de pedreiro. A seguir, começo a montagem da mesa de trabalho com a colocação de sete recipientes transparentes, os quais estão distribuídos da seguinte forma: três recipientes com água, sendo que em um deles é adicionado a essência de patchouli, dois com terra e dois vazios. Ao término da montagem, começo uma higienização no cérebro de boi na bacia contendo água e posteriormente na que contém a água de cheiro de patchouli. Seco com uma toalha branca, embrulho no tecido de

linho branco e deposito no recipiente vazio. Realizo a mesma operação com o coração sendo que efetuo a lavagem na bacia que restou com água limpa e posteriormente com a água de cheiro de patchouli. Efetuo a secagem do coração cuidadosamente com a toalha branca, embrulho com o tecido branco de linho e deposito no recipiente vazio. A partir deste momento coloco o par de luvas cirúrgicas, empunho a colher de pedreiro e começo a depositar terra sobre o cérebro de boi embrulhado até encher todo o recipiente e repito a ação no próximo recipiente com o coração de boi até encher o recipiente. A performance é finalizada com a minha saída do espaço após os dois recipientes estarem cheios de terra. Permanecendo uma instalação no local.

Figura 43 e 44 – Reparação intrínseca



Performance *Reparação intrínseca* realizada no Auditório do Instituto de Artes da UERJ.

Registro: Gilson Plano

Fonte: a autora, 2019.

A performance *Reparação intrínseca* traduz o desejo de discutir a ritualística da reparação da dor no meu próprio trabalho. Com a escolha de vísceras como elementos alegóricos para estruturar o ritual, problematizo minha pesquisa sobre tempo, duração e ritual em relação a memória da dor. Investigo a performance como um ritual de cuidado, reparação na presença do público, desdobrando-a num vestígio da ação proveniente desse acontecimento, através de uma possibilidade de tempo expandido. O ritmo das ações possui uma cadência própria e diferenciada. Mais uma vez, desloco as vísceras do seu lugar de alimento e a convoco à figuração de um rito fúnebre. As ações de lavar, perfumar, secar cada víscera seguidas do envolvimento em tecido de linho e o encobrimento com a terra em recipientes separados, nos reporta a momentos simbólicos de dignificação do corpo. Apresentando-se como metáfora da purificação da materialidade da memória da dor. A performance *Reparação intrínseca* evoca a memória da dor, a partir do abjeto, experimentando as fronteiras da sublimação. Exploro a

possibilidade de criar um ritual de cuidado, tento transfigurar as vísceras abjetas numa visualidade recôndita durante o rito. Desacoplo o abjeto do meu corpo e ofereço o seu lugar no mundo. Foster (1996) em seu livro *O retorno do real* expõe as colocações sobre o abjeto discutidos por Julia Kristeva (1980). A autora, em seu livro *Pouvoirs de l'horreur* (Poderes do horror), analisa o abjeto como um sintoma do que há de mais rudimentar na nossa formação psíquica e que se fomenta de um recalque originário, anterior ao aparecimento do eu: “o abjeto não é o objeto, é uma espécie de primeiro não-eu, uma negação violenta que instaura o eu; trata-se, em suma, de uma fronteira” (KRISTEVA, 1980, p. 17).

O abjeto é o não-sentido que nos escraviza tal como o sublime é o sentido além que nos escapole. Lembrando que o sintoma diferencial do abjeto é o cadáver, onde segundo a autora ele “é a poluição fundamental; um corpo sem alma” (KRISTEVA, 1980, p. 127). Nesta perspectiva, o abjeto é a manifestação dessa violenta cisão, que indica uma mudança cultural no agora. Pode-se afirmar que a abjeção bem como o sublime encontra-se igualmente ligada à falta: “ela revela a falta como fundadora do ser; e, ainda, tal como o sublime, ela nos amedronta” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 39-40). O autor afirma que tanto o sublime como o abjeto são manifestações de ausência de limite, sendo que a abjeção representa esse não-limite para baixo. Aqui o abjeto emerge como participante da disputa em busca do novo e do “chocante”. Sendo assim, pode-se afirmar que ambos os conceitos, sublime e abjeto, trabalham com o inominável e o sem-limites, no qual o sublime refere-se ao sublime espiritual e o abjeto ao nosso corpo. O abjeto também “é a violência do luto de um ‘objeto’ sempre já perdido” (KRISTEVA, 1980, p. 22). Mediante a todas essas afirmações sobre o conceito do abjeto e do sublime, Kristeva (1980) menciona o desaparecimento do Outro neste mundo e completa que o trabalho do artista não é exatamente o de sublimar o abjeto, mas de verificá-lo, avaliar a sua excelência sem fundo, formada pela rejeição primária. O Outro desapareceu no mundo isso significa uma crise na lei paterna, segundo Kristeva (1980), implicando na organização da ordem social. Em relação ao abjeto, alguns artistas continuam explorando a repressão e o efeito de cisão do corpo materno e/ou metafórico, no qual a ordem simbólica está encoberta, lembrando que a condição da ordem simbólica é de imensa importância, sendo fundamental para arte abjeta. Foster (1996) afirma que:

Em sua maior parte, no entanto, a arte abjeta tem tendido para duas outras direções. Como sugerido, a primeira é a de identificar-se com o abjeto, aproximando-se dele de algum modo – explorando a ferida do trauma, tocando o obscuro olhar-do-objeto no real. A segunda é a de representar a condição do abjeto para provocar sua operação – para pegar o abjeto em seu ato, para torná-lo reflexivo, até mesmo repelente, em sua condição própria. Porém essa mimese pode também reconfirmar uma determinada abjeção (FOSTER, 1996, p. 180).

Reparação intrínseca se refere a intenção de reparar o mais íntimo, o essencial refletindo questões a respeito da abjeção na minha produção. Recorro novamente ao abjeto, exploro a ferida do trauma de forma contundente quando utilizo através do apelo visual do sangue, do cérebro que remete ao pensamento, a ideia, assim como o coração ao sentimento. Toco o real.

Em *Reparação intrínseca*, há o aporte, a condução cíclica do abjeto a si próprio finalizado, no gesto de enterro das vísceras. Concomitantemente, exponho o abjeto em seu ato, tento torná-lo reflexivo reassegurando a sua abjeção, mas almejando alcançar a sublimação. A alteridade se transforma na tônica que me moveu a realizar o trabalho. *Reparação intrínseca* reascende a minha reflexão a respeito do outro. Fazendo com que certas percepções, sobre o outro, antes silenciadas e ignoradas, emergem e sejam apresentadas como trabalho ao público. Trazer tanto o outro que jaz quanto o outro que sofre pelo que jaz, foi delicado. É estranho atualmente ainda se padecer de situações de violência que subtraíam um último traço de dignidade, mas é real e está presente em várias esferas da sociedade, precisamente no que concerne o mundo dos vulneráveis. A vida e a morte do outro vulnerável que é tratado com indignidade conclama ser reparada e restaurada mesmo sendo no seu pós morte.

Figura 45 – Reparação intrínseca



Performance Reparação intrínseca realizada no Auditório do Instituto de Artes da UERJ.

Registro: Ribamar Arruda

Fonte: a autora, 2019.

Em algumas situações específicas existem confrontos graves em relação ao próprio sepultamento do corpo, como o pleito pela reivindicação dos corpos dos seus entes, transformando a reparação da performance em um gesto de restauração da dignidade. Pode-se associar a momentos como o do período da Ditadura militar no Brasil, quando corpos de intelectuais e ativistas pela democracia sumiam sem deixar vestígios. Assim como, pode-se relacionar às incursões da polícia nas favelas do Rio de Janeiro ocorrendo execução sumária de pessoas, sendo logo após sequestradas e ocultados os corpos para fingir menor impacto da violência aplicada. O mesmo ocorre com o tráfico que julga, executa e esconde os corpos de qualquer civil que transgrida as regras locais e internas das favelas. Todas as situações supracitadas retratam a indignidade que muitos vivenciaram e vivenciam durante o seu luto no momento tão delicado de dor. Muitos são coibidos de oficializar o seu pranto e seguem por vezes com a dor silenciada. Reparação intrínseca tenta contemplar, tanto ao enlutado quanto ao esquife, o direito ao corpo cadáver ter sua despedida adequada aos seus costumes. Reparar a memória da dor da perda de um ente querido se faz necessária. Rememorar, lembrar e reviver

o outro. Restaurar a memória. Pensar o rito fúnebre é tratar o sofrimento psíquico a fim de evitar sérias implicações para a vida mental dos indivíduos e para a vida social. A ausência desse último momento com o outro, mesmo sendo um cadáver, cria um hiato nas considerações de rituais de lembrança estabelecidas pela sociedade.

Attia em seu trabalho *Terra Santa* (2006) nos remete novamente a ideia de reparação da memória coletiva tocando assim no aspecto plural da performance *Reparação intrínseca*. *Terra Santa* é uma instalação de estelas ou lápides de espelhos fincadas numa praia das Ilhas Canárias, mais precisamente em Fuerteventura. A praia é transformada em um cemitério por Attia. A função de costa receptora dos barcos a motor, os quais despacham os clandestinos oriundos da África, justifica a sua escolha pelo artista. Os emigrantes ilegais africanos que se encontram ávidos pela tão sonhada terra prometida, nem sempre conseguem sobreviver ao final da travessia, sendo engolidos pelas grandes ondas. Attia nos disponibiliza a lembrança de desconhecidos e não reclamados. A instalação criou uma imagem com o grande número de estelas ou lápides, quando vistas de longe podia-se confundi-las com pranchas de surf presas nos espelhos de areia por toda parte, revelando ao espectador seu próprio reflexo. Instalação a qual Serge Gruzinski⁶ em seu texto “Da Terra Santa para abrir os olhos. 2012”⁷ define como: “Uma perturbadora reminiscência dos desaparecidos em um memorial sem memória, assombrada pelo desaparecimento e ausência” (GRUZINSKI, 2012, p. 1). No mar das ilhas canárias, as ondas os engolem, nas favelas do Rio de Janeiro, eles são enterrados em covas rasas, ou queimados no “micro-ondas”⁸. Os desaparecidos em qualquer circunstância provocam o desassossego de quem fica. A questão é: como cobrar respeito e dignidade a quem trabalha à margem? Como exigir garantias a quem proporciona sonhos marginais? Os atravessadores das Ilhas Canárias não deixam rastro, são invisíveis e transformam os seus clientes desesperados em possíveis desaparecidos. Já a pressão para quem vive sobre a égide dos traficantes nas favelas do Rio de Janeiro é diferenciada. Normalmente, o tráfico realiza o “micro-ondas” para

⁶Serge Gruzinski é um historiador francês especializado em questões latino-americanas. Formou-se paleógrafo pela École Nationale des Chartes. Exerce a função de professor na École des hautes études en sciences sociales e atua como diretor de pesquisas do Centre National de la Recherche Cientifique (CNRS).

⁷ Da Terra Santa para abrir os olhos. 2012 – Publicado no folheto que acompanha a instalação de Kader Attia em DOCUMENTA (13). Traduzido do francês por Hoda Fourcade Zeid.

⁸ “Micro-ondas” – Técnica de queimar os corpos juntamente com pneus a fim de que não sobre restos mortais. A eliminação de corpos no micro-ondas, apesar de deixar pouco ou nenhum rastro, chama a atenção dos moradores do entorno, causando reações anônimas da população desesperada. (...) . Em 2010, até outubro, foram 15 denúncias. Além da Mangueira e dos complexos da Penha e do Alemão, foram denunciados casos em Vigário Geral, Vila Vintém, Morro da Pedreira, Favela da Coreia, Morro do Urubu e Morro do Juramento. (<https://extra.globo.com/casos-de-policia/micro-ondas-do-traffic-no-alto-do-morro-um-simbolo-de-terror-poder-361377.html> > acesso 13 de junho de 2021)

mostrar a toda a comunidade o que acontece a quem não baixou a cabeça para ele, estabelecendo o “micro-ondas” como um símbolo de terror e de poder. Em ambos os casos, os responsáveis diretos da causa dos desaparecimentos são autoridades no mundo paralelo, mas não são capazes de gerenciar tais acontecimentos para que providências cabíveis sejam cobradas. São considerados pelo senso comum como traficantes, mas são apenas a ponta do iceberg dentro de um mundo em que todo sistema é pensado e programado para que eles existam enquanto realizadores de atos ilícitos. São pessoas que vivem à margem com poder de trânsito de corpos, mercadorias ilícitas e dividem a necessidade de sobrevivência com suas possíveis vítimas. Aos familiares e amigos dos desaparecidos resta somente a dor da lembrança e um adeus não vivido.

Figura 46 – Terra Santa



Kader Attia
Instalação de estelas de espelho nas Ilhas Canárias, 2006.
Fonte: <http://kaderattia.de/> >. Acesso em: 7 jun. 2021.

Terra Santa e *Reparação intrínseca* abordam a invisibilidade de corpos que são colocados na última posição da escala da hierarquização humana. São pessoas e corpos que enquanto vivos não possuem a dignidade, o reconhecimento da sua humanidade. Encontram-se desligados do sistema que os classifica como vulneráveis e subalternizados na hierarquia eurocêntrica. O ato de reparar, embora no pós morte, acende uma chama de conscientização necessária da existência dessas iniquidades no mundo. Segundo Gruzinski (2012):

Reparar é, portanto, também conectar - tempos, pessoas, coisas [...] - e é por isso que qualquer história global da humanidade deve prestar uma atenção profunda a esse gesto aparentemente simples e comum, que muitas vezes consiste em inventar uma maneira de inserir um mundo no outro, não de maneira gratuita, mas para produzir significado e maneiras sociais (GRUZINSKI, 2012, p. 6).

Aqui, em ambos os trabalhos, a ideia central é produzir significado atentando a certas maneiras sociais já existentes. É conectar inventando literalmente uma forma de inserir um mundo no outro, mesmo quando um dos mundos não quer se responsabilizar, nem se conscientizar da falta de humanidade presente no seu entorno e que muitas vezes é consequência direta ou indireta da ação da sua própria colonização. Sim, o visitante precisa ver a sua própria imagem juntamente com o céu azul refletida no espelho. Precisa lembrar que faz parte de toda essa engrenagem e que de alguma forma se encontra em vantagem frente aos que foram engolidos pelas ondas. A reparação também é algo que vai além da iniciativa individual. Ela pode se tornar um esforço coletivo quando, por exemplo após uma derrota de um conflito bélico ou um desastre natural, necessita-se urgentemente de reparar as sociedades agredidas. Sem impedir o seu caráter imperioso nem a necessidade do esforço coletivo, a reparação pode tomar enormes proporções quando o conflito envolve sociedades díspares.

Figura 47 – Terra Santa



Kader Attia

Instalação de estelas de espelho nas Ilhas Canárias, 2006.

Fonte: <http://kaderattia.de/> >. Acesso em: 7 jun. 2021.

A reparação pode se apresentar com diversos sentidos; entre eles o de revocar, substituir, restaurar, entretanto, é bom lembrar que na história, a destruição total tanto quanto a inovação absoluta são exceções, pois sempre haverá restos a serem absorvidos ou coisas a serem refeitas. Estabelecemos na vida uma continuidade, na qual “passamos a reparar nossa existência social

e íntima: uma ferida que cura é um tecido que está sendo reparado” (GRUZINSKI, 2012, p. 2). A biologia nos ensina isso no processo de cicatrização da pele. E na vida se faz necessário curar as feridas, reparar os tecidos e cuidar da memória.

Invoco outros sentidos da palavra reparação. O processo de cura das feridas também pode se fazer através do luto. Apropriando-se do aspecto de luto enquanto um processo necessário para os vivos se curarem e cuidarem da memória. Abordo de forma simbólica a dor do luto, o enlutar-se presente na próxima performance.

Figura 48 – Luto

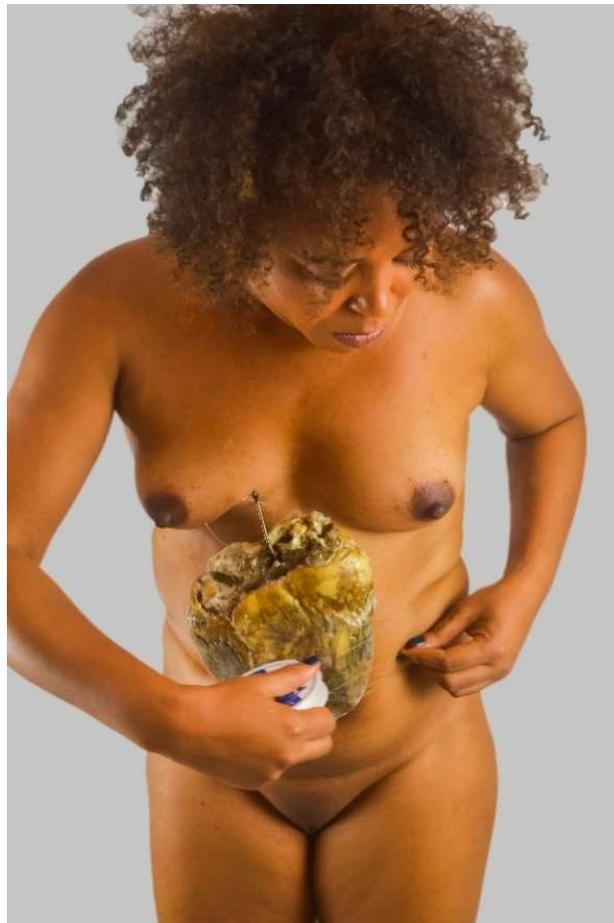


Foto-performance
Fonte: a autora, 2020.

Na foto-performance *Luto*, decido fazer um conjunto de ações, nas quais caminho nua com um coração de boi pendurado nas costas por um anzol e uma linha de nylon para pesca. Posiciono a víscera no meu abdômen, atando-a com a linha de nylon, na qual me envolvo até ficar bem pressurizada contra a pele. Finalizo o enovelamento da linha quando sinto o coração

fixado no meu corpo. Em seguida, amarro a linha de nylon, caminho sem direção e saio do espaço finalizando a performance. *Luto* é um grito para o mundo. A foto-performance *Luto* foi realizada seis meses e oito dias após ser decretada a quarentena no Rio de Janeiro devido a pandemia mundial do vírus coronavírus no ano de dois mil e vinte. Consegui registrar a foto-performance *Luto* que integrou a minha primeira Exposição Individual *Ímpeto* no Espaço Independente de arte contemporânea AlinAlice⁹ no EEIArte Encontro dos Espaços Independentes de Arte na ArtRio 2020.

Figura 49 – Luto



Foto-performance
Fonte: a autora, 2020.

Um coração de boi pendurado por um anzol, ressecado pelo sal, petrificado pela resina e com um odor insuportável. Um verdadeiro abjeto. Pronto para ser dispensado como carne podre, mas não. Ele é um símbolo, um ícone. Ele precisa ser confrontado, necessito vivenciá-lo até as últimas consequências. Ter ele próximo, bem próximo de mim. Então, decido juntá-lo

⁹ Espaço independente de arte contemporânea iniciado por artistas, atualmente organizado e gerenciado pelo artista visual Léo Ayres.

ao meu corpo, experimentá-lo enquanto textura, volume e objeto abjeto. Preciso pressurizar o coração contra o meu corpo, sentir a ausência de vida que jaz nele. O tensionar contra a minha pele viva pulsante. Seremos apenas nós dois num embate entre a vida e a morte neste caso mais que anunciada. Meu corpo nu sente o coração. Forma-se dobras de carne viva se contrapondo a carne morta. Somos só nós dois no mundo.

Em *Luto*, incorporo a quebra do corpo quando acoplo o coração de boi ao meu plexo, evoco o ideal perverso da beleza, se é que ela aí exista. Sublimo a víscera e me fundo a ela numa tentativa de alcançar a similitude. Busco um êxtase na quebra imaginada da ordem simbólica. Invoco na performance a estrutura extática do sentimento com a voracidade quase afetiva. Aporto na compensação da imagem e do instante. Problematizo a performance através da predominância da estrutura melancólica do sentimento na junção da ordem simbólica em crise. Disponho do objeto depressivo e tento possuir a coisa real. Convirjo para um lugar de afeto, ou quase lá, na intenção de dominar a vitalidade obscena da ferida. Afinal, existe o luto obscuro de todo um país, quiçá de todo um mundo que precisa ser curado. Invado o que há de mais radical e descrente do cadáver, como se fosse factível não crer na força do cadáver. Em *Luto* estou em choque, procuro afeto onde é possível encontrá-lo.

Figura 50 e 51 – Luto



Foto-performance
Fonte: a autora, 2020.

Luto é a aproximação real do abjeto no qual se expõe o trauma. Há o desejo ao abjeto dentro e fora da arte. A insatisfação com o modelo textual da cultura tanto quanto com a visão convencional da realidade é uma certeza. E é como se o real que por tanto tempo foi “reprimido no pós-modernismo pós-estruturalista, tivesse retornado como traumático” (FOSTER, 1996, p. 185). De certa forma a performance *Luto* como afirmei antes, incorpora esse real retornado como traumático. Há uma desilusão com o enaltecimento do desejo quando é confundido com um salvo-conduto para um sujeito móvel. O real rejeitado pelo pós-modernismo performático poderia ser impulsionado contra um mundo imaginário da fantasia preso pelo consumismo. Assim, há forças trabalhando em outras frentes que nos coloca no real, como: “desespero diante da crise persistente da Aids, doenças invasivas e morte, pobreza sistemática e crimes, a destruição do estado de bem-estar social, de fato, a quebra do contrato social” (FOSTER, 1996, p. 185). Dentre todas essas forças relacionadas ao real, conecta-se a pandemia mundial de Covid-19, atribuída o seu caráter de doença invasiva seguida de morte, somando às pessoas morrendo pela falta de providências cabíveis imediatas em diversos lugares do mundo e inclusive no Brasil. Assim foi criada a foto-performance *Luto*, nesse contexto no qual a articulação das forças não é fácil, mas a conjunção de ambas eleva e direciona a inquietação contemporânea com o abjeto e com o trauma. Para Foster (1996):

Um resultado é este: para muitos, na cultura contemporânea, a verdade reside em temas traumáticos ou abjetos, no corpo doente ou danificado. Podemos estar certos de que esse corpo é a base da evidência de um importante testemunho da verdade, do testemunho necessário contra o poder (FOSTER, 1996, p. 185).

Não se pode negar que na cultura contemporânea, os temas traumáticos ou abjetos, assim como o corpo adoentado ou deteriorado, são as meninas dos olhos da verdade. Podemos apostar nesse corpo como distinção de um vestígio autêntico dentro da necessidade em utilizar provas contra o poder. E *Luto* nos oferece esse corpo nu em junção com a víscera se tornando abjeto, a fim de salientar qualquer sombra de rastros existentes contra o poder.

Figura 52 – Luto

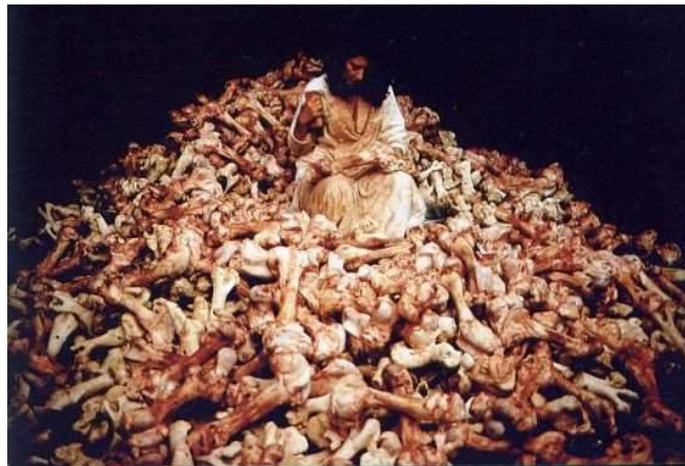


Foto-performance
Fonte: a autora, 2020.

Marina Abramovic em seu trabalho *Balkan Baroque* (1997) efetua uma performance que tange o sentido da memória da dor coletiva abordado em *Luto*. Em *Balkan Baroque* a artista se senta sobre uma pilha enorme de ossos de boi: por baixo, quinhentos ossos limpos; e por cima, dois mil ossos sangrentos, cobertos de cartilagem e vestígios de carne. Durante quatro dias, seis horas por dia, Abramovic permanece sentada sobre a pilha de ossos esfregando-os com uma escova de aço. Enquanto esfrega os ossos, a artista chora e canta canções folclóricas iugoslavas de sua infância. Em duas telas atrás da artista, aparecem imagens estáticas, mudas, das suas entrevistas com a sua mãe e o seu pai. Sua mãe Danica cruza as mãos sobre o coração

e logo após cobre os olhos com as mãos; seu pai Vojin, agita uma pistola no ar. Numa terceira tela passa um vídeo da artista de óculos, vestindo um jaleco branco, sapatos pesados de couro com uma aparência científica em estilo eslavo. Neste vídeo, Abramovic conta a história do Rato Lobo. Tal história provém de uma entrevista por ela realizada com um caçador de ratos em Belgrado. Após o término da história, Abramovic tira o jaleco ficando apenas com uma combinação preta, puxa de entre os seios um lenço de seda vermelho e começa a dançar freneticamente ao som de uma canção folclórica da Sérvia de forma muito acelerada. A performance foi realizada em um porão sem ar-condicionado, no verão úmido da cidade de Veneza. Com essa ambiência os ossos sangrentos entraram em decomposição e ficaram cheios de larvas enquanto a artista os esfregava. “O fedor era medonho, como o de corpos no campo de batalha” (ABRAMOVIC, 2017, p. 268-270). Abramovic, com a obra *Balkan Baroque*, quis tanto distinguir o barroquismo da mente balcânica, quanto criar uma imagem universal da guerra. “Além disso, sempre há guerras em algum ponto do planeta, eu queria criar uma imagem universal que pudesse representar a guerra em qualquer lugar” (ABRAMOVIC, 2017, p. 268). A artista conseguiu alcançar o seu objetivo e causar uma forte impressão no público. Apesar do fedor medonho, o público fazia fila para vê-la com certo espanto e repugnância pelo cheiro pavoroso, mas petrificado pelo espetáculo.

Figura 53 – Balkan Baroque



Marina Abramovic, performance, instalação de vídeo com três telas por quatro dias e seis horas diárias, Veneza, 1997.

Fonte: Cortesia dos Marina Abramovic Archives e da Sean Kelly Gallery, Nova York.

Abramovic afirma “Eis a essência de *Balkan Baroque*: uma carnificina medonha e uma história extremamente perturbadora, seguidas de uma dança sensual – e então um retorno ao horror sangrento” (ABRAMOVIC, 2017, p. 270). O trabalho aborda o horror sangrento da guerra, independente do lugar que ela aconteça. A artista consegue traduzir o abjeto na sua essência na ação, com elementos simbólicos que se somaram a uma ambiência cavernosa proporcionada pelo espaço. Os ossos com larvas, o fedor insuportável de carne podre, tudo isso era real. A ideia da guerra com seus corpos mutilados sem poderem ser recolhidos, abandonados à própria sorte do apodrecimento, sem a dignificação dos rituais de lembrança para enfim se viver o luto é de alguma forma tocante a qualquer ser humano que se importa com o outro. A catarse da artista cantando canções folclóricas aos prantos nos leva a um momento de lamento e penar pelos que já se foram. Nos leva a iminência de se questionar: quantos mais serão tragados pela guerra? Quanta dor ainda terá que ser vivida no mundo pela perda de entes queridos em guerras?

Balkan Baroque e *Luto* apresentam consonâncias no que alude a alteridade além de referirem-se aos acontecimentos que provocam a memória da dor coletiva. A guerra e a pandemia não escolhem a quem atingir. O vírus coronavírus ceifou muitas vidas, dizimou famílias e acabou com sonhos. Foi avassalador! A implicação em demonstrar com a fragilidade do corpo nu de uma mulher toda a solidariedade frente a situação de perigo, de ausência de estado, da falta de gerenciamento, de alteridade que se sofreu no decorrer da pandemia foi iminente. Por um segundo, tentei comungar com o discurso de agradecimento de Abramovic pela conquista através da obra *Balkan Baroque* do Leão de ouro: “Só sinto interesse pela arte que possa mudar a ideologia da sociedade” (ABRAMOVIC, 2017, p. 271). Então, enlutei-me com o mundo.

Utilizar a arte para mudar a ideologia da humanidade, ter um discurso operante seja social, seja cultural, seja político demanda uma responsabilidade. Sigo tentando mesclar conversas, vivências, andanças com o intuito de potencializá-las e inserir algum vírus de pensamento questionador sobre a nossa sociedade. Em se tratando da reponsabilidade que devemos assumir, encontro em Judith Butler alguns questionamentos pertinentes. Butler (2011) em Seu texto *Vidas Precárias* trouxe explicações referentes ao “rosto” e ao “Outro”, pensados por Emmanuel Levinas, as quais me interessam enquanto artista que dialoga com trabalhos problematizadores da alteridade. Butler (2011) apresenta de forma clara que segundo Levinas (1986, apud Butler 2011) o “rosto” do “Outro” relaciona-se a imposição de uma questão ética a si próprio, mesmo sem ter conhecimento preciso da reivindicação. O “rosto” não pode ser decifrado como um significado secreto e as suas imposições não são traduzidas de imediato

“sob forma de uma prescrição linguística que é capaz de ser linguisticamente formulada e seguida” (BUTLER, 2011, p. 16). Assim como Butler recorro a Levinas que escreve:

A abordagem do rosto é o mais básico modo de responsabilidade... O rosto não está de frente pra mim (en face de moi), mas acima de mim. É o outro diante da morte, olhando através dela e a expondo. Segundo, o rosto é o outro que me pede para que não o deixe morrer só, como se o deixar seria se tornar cúmplice de sua morte. Portanto, o rosto diz a mim: não matarás. Na relação com o rosto eu sou exposto como um usurpador do lugar do outro. O celebrado “direito de existir” que Spinoza chamou de *conatus essendi* e definiu como o princípio básico de toda inteligibilidade é desafiado pela relação com o rosto. Consequentemente, meu dever de responder ao outro suspende meu direito natural de autopreservação, *le droit vitale*. Minha relação ética de amor pelo outro está enraizada no fato de que o eu [self] não pode sobreviver sozinho, não pode encontrar sentido apenas em sua própria existência no mundo... Expor a mim mesmo à vulnerabilidade do rosto é colocar meu direito ontológico de existir em questão (LEVINAS, Emmanuel e KERNEY, Richard, “Dialogue with Emmanuel Levinas”. *Face to Face with Levinas*, Albany: SUNY Press, 1986, p. 23-4. In BUTLER, 2011, 16).

O “rosto” como básico modo de responsabilidade implica um posicionamento diante do outro, assim como nos faz entender que o “rosto” assume um lugar na ética no qual nos compromete com o outro, envolvendo-nos com a morte do outro, e nos responsabilizando ao direito à vida do outro. Aprender que o “eu” não pode viver sozinho cria uma percepção do mundo onde o outro se torna tão importante quanto si próprio. Butler (2011) afirma que o “rosto” não fala no mesmo sentido que a boca fala. Assim como não se reduz a boca a seus balbucios, e a nada do que possa sair dela, o “rosto” não é exclusivamente um rosto humano, pois ele pode operar como uma catacrese e assumir uma série de deslocamentos. Na verdade, para o “rosto”, não há nenhuma palavra que possa realmente apreendê-lo. Mas se faz necessário responder ao “rosto”, e segundo Butler (2011, p. 19) entendê-lo “quer dizer acordar para aquilo que é precário em outra vida ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma”. A relação com o “rosto” não deve ser só um interesse para a própria vida. “Precisa ser um entendimento da condição de precariedade do Outro. É isto que faz com que a noção de rosto pertença à esfera da ética” (BUTLER, 2011, p. 19). O importante é entender que Levinas (1986, apud Butler, 2011, p.) fornece uma forma de pensar a respeito da relação entre representação e humanização. Butler (2011) acredita que o pensamento crítico possa se posicionar diante da representação onde a humanização e desumanização ocorre frequentemente. A autora aborda a problemática da humanização a partir da figura do “rosto”, pois é um requisito para humanização. Quando se fala em humanização e desumanização, as pessoas ou grupos que possuem representação têm maiores chances de serem humanizados, especialmente os que possuem autorrepresentação. Aquelas pessoas que não têm possibilidade de representarem a si mesmas

expõe-se ao perigo de serem qualificados como menos que humanos, de serem considerados como menos humanos ou, nem serem notados como humanos. Dentro dessa perspectiva na qual o vulnerável, o subalternizado não tem de fato meios de se representarem na hierarquização do humano, tornando-se um outro que não é notado ou melhor não é visto.

Após discorrer sobre a desumanização, o vulnerável, o outro que não é notado ou visto, apresentar a retórica do papel desse outro nos trabalhos *Reparação Intrínseca* e *Luto*, que foram anteriormente problematizados, se faz necessário. A questão do vulnerável na minha poética se expande de memórias individuais para a memória coletiva. A memória pessoal relaciona-se a um grupo. Enquanto indivíduo, carregamos lembranças de momentos interacionais que são construídas numa tessitura das memórias dos distintos grupos com os quais nos relacionamos (Halbwachs, 1990). A minha percepção da existência do indivíduo vulnerável, a empatia desenvolvida por todas as questões que coloco nos meus trabalhos, passam pelas lembranças captadas e momentos vivenciados enquanto moradora de Guadalupe que possuía uma complexidade de relações como qualquer bairro de subúrbio. É desnecessário dizer que faço parte desse grupo dado a vulnerabilidade. Há momentos que a própria memória coletiva nos invade, de tal forma que é impossível continuar sem se responsabilizar. A memória da dor do outro que vivenciou o seu trauma pela perda do seu ente por desaparecimento, ou pelo coronavírus, foi balize para as reflexões que não ousei silenciar. A alteridade na minha trajetória teve um amadurecimento devido às urgências que me acompanharam não apenas em teoria, mas nas aflições de vivências em áreas de risco, assim como a minha estadia por dez anos enquanto professora de artes no sistema prisional do Estado do Rio de Janeiro. Procuo me responsabilizar não só com minhas questões individuais, mas com o outro e especificamente com o outro desumanizado. Abordo o visível e o invisível quando elaboro outro trabalho que apresenta a ambição de discutir a alteridade. A imobilidade, a solidão passam pelo outro e me toca enquanto artista observadora do mundo. Dentro da perspectiva da solidão será apresentado o vestígio e o testemunho de corpos isolados. O confinamento do corpo do outro no cárcere somou-se como parte importante da minha experiência de dez anos no presídio. Tais inquietações foram o amálgama perfeito para performance “*Cantos*”.

Mas em primeiro lugar o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade.

Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade.

Gaston Bachelard (2000, p. 146).

Figura 54 – “Cantos”



Objeto interativo “Cantos” exposto na exposição Lembrança de Futuros recentes na Galeria da UFF – Niterói.

Registro: Tato Teixeira

Fonte: a autora, 2018.

A performance “*Cantos*” realizada em dois mil e oito¹⁰ trará uma particularidade da minha vivência no espaço do sistema prisional do Estado do Rio de Janeiro. Todo o trâmite para compor e construir a performance será relatado aqui, pois acredito ser fundamental rememorar o impacto que a prisão, o cárcere me causou. Foram dez anos testemunhando uma relação hostil e frágil entre os presidiários e o sistema operacional do presídio. Toda essa experiência revestiu o meu imaginário com um senso de realidade. Servi-me de toda a ingenuidade de uma recém-chegada, para me embrenhar naquele universo vasto e repleto de códigos particularizados. Descobri palavras, pessoas, escutei estórias e vi muita iniquidade acontecer. Logo no primeiro ano, experimentei realizar um trabalho conjunto com os alunos/detentos. Um trabalho baseado na dor e solidão que habita o presídio.

¹⁰ Posteriormente, em dois mil e dezoito na galeria da UFF, apresentei o seu vestígio matérico.

A entrada no presídio foi um momento distinto. Era uma cadeia de segurança máxima, com detentos ex-policiais e presos sem facção naquela época. No mesmo dia, me apresentei no Instituto Penal Vicente Piragibe, cadeia da facção Comando Vermelho. Infelizmente a diretora e os demais professores já haviam partido, mas os agentes foram corteses e gentis. Comentaram a necessidade da escola no cárcere, que os detentos precisavam de uma segunda chance e que era bem-vinda na unidade.

O primeiro contato com os alunos foi tenso. Apesar do pavor, acreditei nos relatos encorajadores dos diretores das escolas e de um amigo ex-detento. Lembro que a aula com os ex-policiais me causou pânico, falei sem parar por uma hora aproximadamente. Quando abri a pauta para os alunos se apresentarem, o primeiro disse que ninguém me faria mal ali e nem na rua a partir daquele momento pois era uma professora do sistema penitenciário. Ri de nervoso. A vida transcorreu de outra forma, aqui fora, mas ele tinha razão em relação ao convívio dentro do sistema prisional. Nunca houve problemas com os alunos, sempre solícitos e sagazes. Mesmo assim, permanecia sempre precavida em não ser mal interpretada, uma fala mais atenciosa poderia causar confusões de sentidos.

A população presente no cárcere do Brasil é consequência de diversos fatores, dentre eles o abandono das políticas públicas de educação como forma de valorização e possibilidade de ascensão a uma vida digna. A política de estrutura básica, como o saneamento, habitação, saúde sempre foram negligenciadas para as classes mais pobres do Brasil. Uma sociedade desigual, hierarquizada onde pobres, negros, mulheres e os demais grupos subalternizados são tratados como massa desqualificada e descartável. Pode-se dizer que a diferença de tratamento se perpetua desde a colonização. Com tantas políticas públicas lamentáveis não poderia ser diferente a busca por caminhos ilícitos que se finaliza muitas vezes no presídio ou no necrotério. O quadro de hoje é resultado dos descaminhos repetidos exaustivamente para que o cidadão não se veja como parte da sociedade.

Outro fator que me chamou atenção foi a quantidade expressiva de pessoas negras no número total de detentos dos dois presídios em que trabalhava. O percentual de negros era muito alto e se fazia perceptível. Segundo o órgão Depen (Departamento Penitenciário Nacional), 64% da população carcerária é composta por pessoas negras. Se estreitássemos a pesquisa esse índice cresceria de forma circunstancial, pois no Brasil o racismo é mascarado a ponto de as pessoas não assumirem a sua ascendência. Isso somente ocorre se as suas peles as delatam. No presídio, não era diferente e dessa maneira mascaramos o resultado real da pesquisa. Os próprios alunos da prisão mencionaram suas especificidades e características físicas atenuando

as suas raízes. Mesmo assim, a pesquisa tem muita importância e é bem próxima da veracidade do fato de termos no sistema carcerário um número realmente expressivo de afrodescendentes.

Neste universo de acontecimentos vivenciados enquanto professora do presídio vi no livro *“A Poética do espaço”* do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard (2000) uma fonte de assuntos que me reenviaram ao cárcere. Alguns trechos do capítulo *“Os Cantos”* trouxeram reflexões sobre o canto, lugar único refeito nas lembranças e pensamentos de quem está só na sua solidão. A situação estabelecida referente ao canto, silêncio, solidão povoa a pessoa privada de liberdade. Estar dentro do cárcere por algumas horas diárias observando aquelas pessoas, suas carências afetivas, financeiras e psicológicas me fomentou a construção de algo artístico. A convivência e as reflexões despertaram a vontade de transformar esses momentos. Com o passar dos meses, mais se aguçava a curiosidade de saber o que os alunos/detentos tinham a dizer para a sociedade brasileira. Desejei ouvir um pouco essas vozes, essas pessoas subalternizadas e vulneráveis que após cometerem um delito, um crime, são julgadas, e colocadas sob a custódia do estado. Os detentos possuem consciência de que a sociedade preconiza a sua marginalização eterna, resultando na dificuldade da reintegração de qualquer pessoa privada de liberdade. Então, como fazer com que essa mesma sociedade os escutasse?

Figura 55 – “Cantos”



Objeto interativo “Cantos” exposto na exposição Lembrança de Futuros recentes na Galeria da UFF – Niterói.

Registro: Tato Teixeira

Fonte: a autora, 2018.

Em meio a todo esse quadro caótico do sistema penitenciário recém-descoberto e as reflexões oriundas do Bachelar (2000), propus uma performance denominada “*Cantos*”.

Não havia como fotografar ou filmar os alunos privados de liberdade, pois é estritamente proibido registrá-los, então foi solicitado que escrevessem algo sobre o impacto que aquele “canto” específico fazia na vida deles. Era para que eles expressassem de alguma forma o efeito de serem colocados em cantos denominados presídios e como essa estadia repleta de solidão trouxe reflexão em suas vidas. Entramos em uma negociação, expus a intenção de dar chance a eles se exprimirem através de suas cartas e que o público de artes seria quem as leriam. Seria a artista mensageira do encontro entre o testemunho dos detentos e a escuta atenta do público. O trabalho transportava essas falas até então silenciadas. Aqui perpasso pelo território da teoria do *testimonio*. Esse conceito foi desenvolvido nos países de língua espanhola, hispânico-americana, no início dos anos de mil novecentos e sessenta. Designa a função testemunhal de um texto e gerou um gênero de literatura de *testimonio* na perspectiva de luta de classes, criando uma convergência entre política e literatura (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 87). Apresento o testemunho dos detentos no afã de conquistar uma voz para o grupo vulnerável que eles representam. Seligmann-Silva afirma que:

[...] o “testimonio” era pensado a partir da tradição religiosa da confissão, da hagiografia, do testemunho bíblico e cristão no seu sentido de apresentação de vidas “exemplares”, da tradição da crônica e da reportagem (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 86).

De alguma forma estabeleceu-se uma ambiência confessional, um lugar de confissão de vidas em situação de vulnerabilidade que também se encontravam ávidas em dividir, através das suas narrativas, os seus pontos de vistas comigo e com a sociedade. John Beverly define o *testimonio* como uma:

[...] narração [...] contada na primeira pessoa gramatical, por um narrador que é ao mesmo tempo o protagonista (ou a testemunha) de seu próprio relato. Sua unidade narrativa costuma ser uma ‘vida’ ou uma vivência particularmente significativa (ALZUGARAT, 1994, p. 174 apud SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 90).

São pessoas cuja vulnerabilidade os coloca a margem, e que possuem todo o direito de gerenciar a narrativa dos seus amores e dissabores apesar que muitas delas não compreendam o direito de falar por si própria, esbarrando no analfabetismo, na má articulação de ideias, na dificuldade de se comunicar. Nada as impediu de serem protagonistas de si próprias em “*Cantos*”.

Não foi uma tarefa fácil para alguns alunos que enfrentaram dificuldades para escrever.

Os alunos em séries avançadas conseguiram sem problemas, mas os que pertenciam às séries iniciais do primeiro ciclo do ensino fundamental esbarraram na carência do aprendizado anterior. Por consequência, produzi um questionário com perguntas norteadoras. Era necessário saber o que dizer a esse público com possíveis pré-conceitos ou ideias formadas sobre quem paga pelos seus erros no cárcere.

Seguem abaixo as perguntas e as afirmativas;

- 1- O que não me acostumo no "Sistema prisional"?
- 2- Quais são as minhas reivindicações ao "Sistema prisional"?
- 3 -Quem sou eu após o "Sistema prisional"?
- 4 - O que mudou na minha vida/ O que mudou em mim?
- 5 - O que eu aprendi no "Sistema prisional"?
- 6 - O "Sistema prisional" realmente Ressocializa? Por quê?
- 7 - O que falta para uma boa Ressocialização?
- 8 - Sociedade brasileira é:
- 9 - Viver é:
- 10 - Família é:
- 11 - Futuro é:

E com essas onze questões iniciamos um processo de reflexão e discussão sobre o espaço ao qual cada um estava pertencendo naquele momento específico da vida.

“*Cantos*”

[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão[...]

BACHELARD, 2000, p. 145

Sou o espaço onde estou.

Noël Arnaud, L'état d'ébauche apud Bachelard, 2000, p. 146

A performance “*Cantos*” foi realizada em dois mil e oito, na exposição *Entre outros corpos* com curadoria de Alexandre Sá, Aldo Victório¹¹ e Daniela Mattos¹² no Parque das Ruínas, Santa Teresa, Rio de Janeiro. Os materiais da performance consistiam em cem envelopes de carta, cola, pincel e selos de cigarros. A ação principal da performance “*Cantos*” era de colar os envelopes com os devidos selos. Esses selos de cigarros são confeccionados pela Casa da Moeda do Brasil com o fim de ser um Imposto Sobre Produtos Industrializados (IPI). As pessoas desconhecem que por um longo período, este pequeno papel timbrado se tornou também um selo de correspondência dentro do Sistema Penitenciário do Rio de Janeiro, gerando um código próprio e particular, que possibilitava a comunicação de pessoas privadas da liberdade a todo território nacional. Na performance, cada envelope selado abrigava uma carta escrita pelos meus alunos/detentos do sistema penitenciário.

¹¹ Aldo Victório - Mestre e Doutor em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professor visitante da Facultad de Belles Arts da Universitat de Barcelona 2017/2018. Professor Associado; Coordenador do curso de Licenciatura em Artes Visuais; Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) e do Programa de pós-graduação em Educação – PROPED, ambos da UERJ.

¹² Daniela Mattos é artista, educadora e curadora independente. Desenvolve sua produção em artes visuais desde o início dos anos 2000 com enfoque nas práticas da performance, fotografia, videoarte e escrita de artista. É Pós-Doutora em Linguagens Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2016), Doutora pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade, PEPG/PC-PUC-SP (2013) e Mestre em Linguagens Visuais pelo PPGAV/EBA-UFRJ (2007).

Figura 56 – “Cantos”



Objeto interativo “Cantos” exposto na exposição Lembrança de Futuros recentes na Galeria da UFF – Niterói.

Registro: Tato Teixeira

Fonte: a autora, 2018.

Durante a performance, as pessoas se aproximaram e acompanharam o procedimento com alguma curiosidade. Iniciou-se um diálogo, no qual expliquei que as cartas eram de alunos/detentos de uma escola no sistema prisional do Estado do Rio de Janeiro, na qual fazia parte do quadro de professores e que havia solicitado aos alunos privados de liberdade a participação no trabalho “*Cantos*”, escrevendo uma carta a sociedade brasileira. A ideia inicial era que fosse produzida uma carta destinada a essa pessoa que faz parte da sociedade, mas que desconhece o sistema prisional oferecido. Era o testemunho real desses alunos que tinham seus sonhos, anseios, medos e desejos.

Depois que o trabalho “*Cantos*” ficou pronto, todos os envelopes colados foram disponibilizados para o público em performance. Acompanhei o seu desenrolar após a performance, havia várias pessoas lendo as cartas, e foi neste momento que tive a noção da expansão do trabalho. As pessoas queriam ler as cartas, decifrar aquelas letras. “Sem a nossa vontade de escutar, sem o desejo de também portar aquele testemunho que se escuta, não existe o testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72). Importante ter experimentado o lugar de escuta inicialmente e que foi estendido aos demais manuseadores das cartas. Existiu a curiosidade pelos testemunhos oferecidos de experiências no cárcere, criando pessoas desejosas em portá-los. Transformando-os em testemunhos reais, insubstituíveis. Cada detento vive a sua pena e o contexto que lhe é atribuído de forma individual, trazendo um caráter excepcional para cada testemunho. São realmente informações particulares sobre como funciona o cotidiano

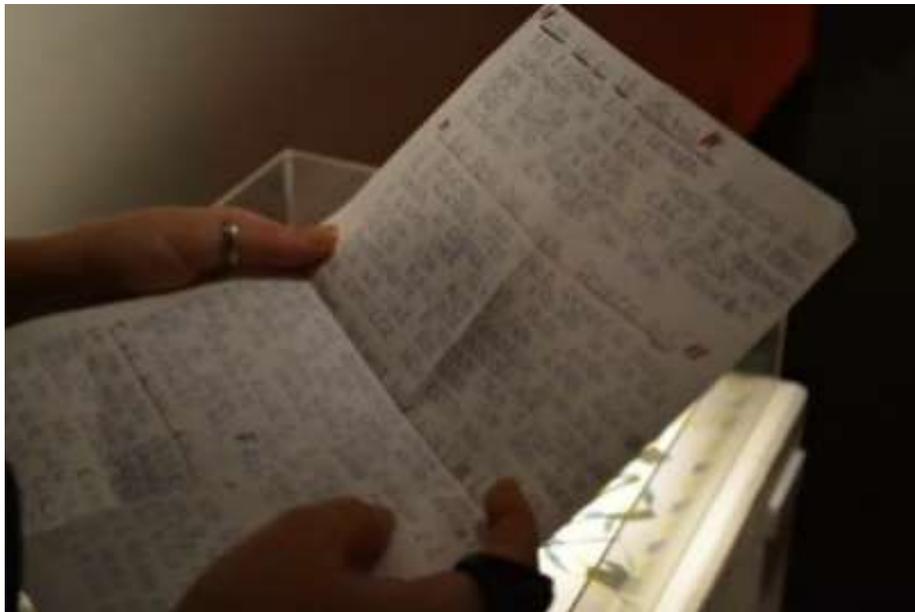
carcerário do Rio de Janeiro, ou como um detento sobrevive, coincidindo com o que afirma Seligmann-Silva:

Todo testemunho é único e insubstituível. Esta singularidade absoluta condiz com a singularidade da sua mensagem. Ele anuncia algo excepcional. Por outro lado, é esta mesma singularidade que vai corroer sua relação com o simbólico. A linguagem é um constructo de generalidades, ela é feita de universais. O testemunho como evento singular desafia a linguagem e o ouvinte (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 72).

A singularidade dos testemunhos dos alunos/detentos afunila o discurso e a repetição de alguns dados pode ser visto como uma representação desse grupo específico de vulneráveis. A questão simbólica, apesar de corroída, ainda permanece viva e consegue expressar alguns elementos emblemáticos desse grupo.

No final da exposição, algumas pessoas me pediram as cartas que as sensibilizaram e naquele momento senti que o trabalho era mais denso do que imaginava. Tinha transportado as vozes de pessoas privadas de liberdade, e elas puderam exprimir os seus anseios, as suas dores, as suas expectativas sobre a vida, sobre a sociedade após o cárcere.

Figura 57 – “Cantos”



Objeto interativo “Cantos” exposto na exposição Lembrança de Futuros recentes na Galeria da UFF – Niterói.

Registro: Tato Teixeira

Fonte: a autora, 2018.

Em “*Cantos*”, a evocação da memória da dor provém da solidão, do isolamento, de corpos vulneráveis, da dor do abandono, da invisibilidade, da hierarquização de corpos silentes,

do outro e de si próprio. Dentro desse universo precário a possibilidade de ter voz é ínfima. A memória da dor transbordava por tantos caminhos que é difícil descrever. Segundo Le Breton (2013, p. 193), “A dor infligida ao indivíduo carente é um meio de controle do outro, de ascendência sobre seu comportamento, quando não sobre sua consciência.” A exacerbação da dor aos detentos pelos agentes penitenciários através de desconfortos por xingamentos, agressões físicas e desrespeito de leis dos direitos humanos, funciona como formas de controle que são cometidos ininterruptamente nas prisões. A falta de estrutura do próprio ambiente que recebe maior número de apenados do que poderia realmente comportar contribui também a essa exacerbação, estabelecendo um espaço insalubre e indigno. Era como se fosse um carrossel de “quanto pior melhor”, quanto mais dor provocada aos detentos, mais controlados e sem reação eles ficariam. Como se não bastasse estarem privados da liberdade, era necessário viver indignamente sofrendo retaliações e maus tratos para enfim não sobrar nada de humano neles.

Figura 58 – “Cantos”



Objeto interativo “Cantos” exposto na exposição Lembrança de Futuros recentes na Galeria da UFF – Niterói.

Registro: Tato Teixeira

Fonte: a autora, 2018.

O trabalho “*Cantos*” se tornou um arquivo afetivo, um desdobramento após a descoberta do presídio, da cadeia, do que há por detrás daqueles muros imensos. Uma das primeiras lições é não julgar o seu aluno, pois ele já foi julgado por alguém capaz de fazê-lo e a função do professor é ministrar as suas aulas, tratando-os de forma digna. Esse tratamento respeitoso fez toda a diferença. Acredito que as perguntas tenham um caráter abrangente com

a especificidade sobre a permanência no sistema prisional, sobre aquele momento vivido ali e o que se espera para o futuro depois do cárcere. A preocupação era saber como aquele ‘canto’, o presídio afetava as suas vidas, mas também poder evidenciar respostas particularizadas dentro do contexto. Houve um acordo entre mim e os alunos/detentos que consentiram prontamente a divulgação das suas cartas. Essa facilidade se deu devido a percepção de que um professor tem uma relação humana proximal dentro do respeito plausível com os alunos. A relação existente entre professor/aluno difere muito da relação agente/presidiário, elas são pautadas em outros códigos. Manter a ordem, a segurança não precisa ultrapassar os limites da integridade física ou ferir a dignidade do ser humano. Infelizmente é o que acaba acontecendo no âmbito da segurança no interior dos presídios.

As cartas ficaram arquivadas por dez anos até que surgiu o convite para a exposição “Lembrança de Futuros recentes” na Galeria da UFF no ano de dois mil e dezoito com curadoria de Alexandre Sá e Vitor Ramalho¹³, sendo uma oportunidade de apresentar o trabalho “*Cantos*” como um objeto/arquivo para ser manuseado novamente pelo público da exposição.

Figura 59 – “Cantos”



Objeto interativo “Cantos” exposto na exposição Lembrança de Futuros recentes na Galeria da UFF – Niterói.

Registro: Tato Teixeira

Fonte: a autora, 2018.

¹³Vitor Ramalho – Curador e Coordenador de projetos no Sesc RJ/Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

Penso que o trabalho “*Cantos*” é uma tentativa de mostrar uma pequena parcela de uma realidade paralela, ou, quem sabe, o verdadeiro mundo real sem nenhum tipo de fabulação. Apresenta as vozes dos alunos/detentos enquanto protagonistas ou testemunhas de suas histórias. Uma realidade recheada de solidão, silêncio, confinamento, dores, que a sociedade ignora ou quer ignorar. Reflexões, pensamentos particulares ganharam as linhas, as páginas e o imaginário dos que leram seus relatos sobre um cotidiano repleto de acontecimentos inusitados e relações tensionadas pelo instinto de sobrevivência.

Rosana Palazyan, artista brasileira, realiza alguns trabalhos que possuem como foco principal os testemunhos de pessoas que vivenciaram a violência de forma traumática. O contexto da absorção e transformação dos referidos testemunhos faz com que tais obras se relacionem com o trabalho “*Cantos*”. Palazyan frequenta por dois anos à Escola Estadual João Luiz Alves pertencente ao Degase, Departamento Geral de Ações Socioeducativas, órgão vinculado à Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro que tem o objetivo de realizar a ressocialização de menores em conflito com a lei. A instituição funciona em regime de internato para os jovens até a maioridade. Palazyan visitou adolescentes de doze a dezessete anos no período de dois mil a dois mil e dois e, durante esse tempo, desenvolveu várias obras a partir dos diálogos mantidos entre ela e os adolescentes. Dentre os trabalhos criados destaca-se a instalação da série “...uma história que você nunca mais esqueceu?” (2000) a qual especificamente concatena-se com “*Cantos*” pelo acolhimento de testemunhos que a obra apresenta. Conforme Palazyan afirma que:

Diante de tantas histórias vividas (desde a violência doméstica e a do dia a dia nas ruas, traumas, sentimentos de traição, agressões e até mesmo alegrias e histórias de amizade e solidariedade), minha curiosidade era se eles haviam guardado aquela história que nunca conseguiram esquecer. Depois de muitos encontros essas histórias foram surgindo recuperadas de suas memórias e, a cada dia, mais adolescentes tinham interesse em me conhecer e conversar (PALAZYAN, 2015).

Palazyan descobriu que não só os meninos haviam guardado as histórias, mas também que eles queriam compartilhá-las com ela. Houve um interesse mútuo. Tanto os adolescentes se dispuseram a contar os seus testemunhos quanto a artista a escutá-los. Desse modo, Palazyan escutou os testemunhos narrados e transformou-os em obras de arte. Considero que ocorreu um movimento similar na construção de “*Cantos*”, quando solicito para que os alunos expressem suas angústias e anseios para a sociedade. No caso de Palazyan, ela selecionou alguns depoimentos para confecção da série, “...uma história que você nunca mais esqueceu?”. No caso de “*Cantos*” utilizo todas as cartas escritas sem nenhuma seleção e apresento-as dentro de um envelope na íntegra ao público. Já Palazyan utilizou para cada depoimento um travesseiro

de algodão branco onde a história era bordada no seu entorno com linha branca. Em cima do travesseiro, a artista refez a cena do testemunho com bonecos criados por ela de algodão, meia de poliamida, arame e peças de plásticos. Os objetos dessa série são todos brancos, incluindo o bordado que a artista realiza. Em dois mil e dois no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, essas peças da instalação foram dispostas no ambiente da exposição penduradas no ar por fios transparentes afixados no teto.

Figura 60 – “...uma história que você nunca mais esqueceu?”



Rosana Palazyan

Instalação de travesseiro, bonecos de algodão, meia de poliamida, arame, objetos de plástico e bordado, 2000/2002.

Fonte: <http://rosanapalazyan.blogspot.com/> >. Acesso em: 26 jun. 2021.

No detalhe, na figura acima Palazyan transcreve o seguinte testemunho do adolescente com o seu bordado: “[...] antes só pensava em maconha e roupa de marca. Mas vi minha mãe indo presa junto comigo. Agora quero parar [...]” (PALAZYAN, 2001). Outro adolescente diz: “quando eu era pequeno, meu pai batia muito na minha mãe. Eu não podia fazer nada, só ficava olhando. Agora se eu ficar sabendo que meu pai encostou na minha mãe, eu mato ele” (PALAZYAN, 2002, p. 29). As memórias dos adolescentes são traumáticas, mas Palazyan as transformam nas suas obras. A repetição do testemunho na escrita e na cena demonstra a intenção da artista em não as deixar serem esquecidas, pois ela segue para o desenho do mesmo depoimento. “[...] e em seguida, como se fosse necessário contar mais uma vez aquelas histórias para que nunca fossem esquecidas, surgiram os desenhos” (PALAZYAN, 2004). Segundo Caruth (1995), deve-se considerar no instante que se dá o trauma, a existência da dificuldade para introjetar o acontecimento, e mesmo após muitos anos, a pessoa poderá dificilmente

dominar todo o evento traumático ocorrido. Como afirma Seligmann-Silva (2018, p. 66): “O trauma é descrito como uma fixação psíquica na situação de ruptura.” Esses adolescentes vivenciaram e fixaram o trauma nas suas vidas frente a momentos de extrema violência, sendo necessário detectá-lo. Seligmann-Silva (2018, p. 67) completa, afirmando que: “A fonte da situação traumática pode ser tanto uma excitação pulsional interna como vir de uma vivência externa.” Palazyan percebe a origem e existência do trauma após os depoimentos dos adolescentes. A partir do seu trabalho de acolhimento dos testemunhos e o seu lugar de escuta diante dos adolescentes, cria-se uma importante situação ética. Abre-se a possibilidade para que o sujeito se constitua enquanto testemunha, e construa a partir disso uma nova subjetividade sobre a qual se despedaçou na experiência traumática. Entender a importância da “... escuta ativa permite um trabalho de transmissão que é necessário não apenas para a construção daquele que recorda, mas para a sociedade” (TEGA, 2018, p. 49 apud REBESCO, 2020, p. 86). Palazyan com a sua escuta realiza uma tarefa política e humana, pois gerencia não só a disputa em torno do passado, como também resgata memórias de vulneráveis que estão necessitando exercer o seu direito lugar de fala.

Palazyan transforma esses eventos em testemunhos da sobrevivência do fato sucedido. Tega (2015) evidencia que esse novo tipo de escuta realizada pela artista e essa nova fala desde o lugar do trauma, não surgem se apoiando apenas no que sabemos do outro, mas sim sobre o que ainda desconhecemos sobre os nossos respectivos passados traumáticos. O testemunho está localizado tanto em um lugar de alteridade quanto em relação a um outro que se encontra disposto a ouvir, visto que é por conta da fala e da escuta que o isolamento do acontecimento traumático pode ser quebrado. O testemunho não é baseado em uma declaração a respeito da verdade, mas em um procedimento para quem sofreu o trauma consiga alcançar àquela verdade específica. À vista disso, bem quem testemunha como quem ouve experimenta transformações. “Existe ainda um papel reparador em quem testemunha, aquele que primeiramente estava em uma posição de passividade se torna agente da ação” (TEGA, 2015, p.24, 51, apud REBESCO, 2020, p.87). O testemunho do trauma ativa a reparação transformando a testemunha, colocando-a no controle daquela verdade criando uma possibilidade de restauração de dores silenciosas, transformando também a pessoa que exerce o lugar de escuta, quebrando assim o ciclo traumático. Sair da passividade e se tornar o agente da ação é uma necessidade para todo traumatizado.

Figura 61 – “...uma história que você nunca mais esqueceu?”



Rosana Palazyan, instalação de travesseiro, bonecos de algodão, meia de poliamida, arame, objetos de plástico e bordado, 2000/2002.

Fonte: <http://rosanapalazyan.blogspot.com/>>. Acesso em: 26 jun. 2021.

Segundo Rebesco (2020), esses testemunhos de acontecimentos saem de uma esfera íntima e particular e ganham um espaço na memória coletiva. Rebesco (2020) apresenta argumentação sobre a luta da memória da socióloga argentina Elizabeth Jelin que afirma: “Há uma luta política pelo sentido do ocorrido, mas também sobre o sentido da memória mesma... o espaço da memória é, assim, um espaço da luta política” (JELIN, 2002, p. 6 apud REBESCO, 2020, p. 87). Na série “...uma história que você nunca mais esqueceu?”, a memória precisa ser compreendida como contrária ao esquecimento, mas também contra o silêncio. Palazyan em sua obra recupera memórias invisibilizadas na sociedade e constrói com elas cenas estetizadas nos permitindo aceder aos testemunhos traumáticos sem ouvi-los exatamente. Nos permite vivenciar ao mesmo tempo o horror dos traumas testemunhados. Em contrapartida, existe, através dos processos plásticos na série, um certo conforto visual que alivia a dor dos fatos narrados, sugerindo a existência de uma oposição simbólica subversiva entre a forma e o conteúdo na obra. No trabalho, se identifica tanto uma harmonia estética quanto as dores dos traumas apresentados, como o resultado da negociação entre a artista e os próprios jovens, temperadas pelas possíveis fissuras que a materialidade da obra induz, colocando-se na tradição artística.

Em relação ao agenciamento referente a artista, pode-se mencionar de maneira indireta, que ela pôde introduzir o seu trauma particular com a violência urbana vivida por meio do assassinato do seu irmão Ricardo no ano de mil novecentos e noventa e dois. Após essa morte, Palazyan se envolve em projetos a fim de transformar o seu luto em relação a violência. Pode-se separar em três momentos o envolvimento da artista nestes projetos, segundo Paulo

Herkenhoff (2002). No primeiro, a artista vai trabalhar com vítimas de violência e o sacrifício “eucarístico, com projetos sublimantes da dor e da perda”. No segundo momento, “o foco estará no trabalho de luto. Chamaríamos de ciclo Ricardo Palazyan ao que ela designou como ‘Uma história real particular’.” No terceiro momento, após o luto superado, Palazyan trabalha sobrepondo violência e infância baseando-se em relatos de jornais que descrevem violação e morte de menores (HERKENHOFF, 2002, p. 11-13 apud REBESCO, 2020, p.88).

Desse modo, na série “...*uma história que você nunca esqueceu?*”, a artista também está inserida com o seu trauma particular de uma violência que ela jamais esqueceu. Assim, como os adolescentes, Palazyan é uma vítima da violência urbana. Todos fazem uso dos seus testemunhos transformando-se em agentes de suas próprias memórias, quando a artista organiza a série em coautoria com os jovens.

Palazyan toca numa ferida exposta, pois ela coloca no espaço expositivo a exclusão social e a violência. Normalmente, são temas considerados incômodos e socialmente ignorados muito menos discutidos. A artista escolhe materiais considerados banais e sem prestígio no universo artístico, como o travesseiro por exemplo. Mas que possui concomitantemente um significado simbólico expressivo na sociedade, sendo ligado a instantes de intimidade, descanso. Na série se transforma no portador dos testemunhos hediondos. Já Heloisa Buarque de Hollanda cogita que na forma que foi exposta, na série da artista exista uma violência que foi contada com um “luxo irônico da meia seda e do bordado delicado”, a qual à presença dos travesseiros propõe noites pesadas, e que há também um “jogo de sombras na parede, do jogo entre narrador e espectador invadindo os fantasmas e a privacidade do universo interdito do outro” (HOLLANDA, 2002, p.70 apud REBESCO 2020, p. 88).

A série “...*uma história que você nunca esqueceu?*”, se relaciona com o trabalho “*Cantos*” de diversas formas particulares. Pode-se começar pelos processos de construção dos trabalhos que acontecem a partir da coautoria através da utilização dos testemunhos. Enquanto Palazyan transforma os testemunhos dos adolescentes em imagem, em *Cantos* apresento o próprio testemunho do detento na sua integralidade, em forma de carta. Segue, em ambos os trabalhos, a necessidade de inserção no espaço de vulneráveis, com acompanhamento paulatino a fim de criar possibilidades dentro desse contexto. É importante lembrar que há uma questão sobre conquista de confiança da pessoa privada de liberdade, especificamente para que o trabalho ocorra. A escolha pela utilização de materiais banais e deslocados do seu uso cotidiano com conotação simbólica constitui outra similitude. Existe também uma semelhança no uso dos testemunhos dos vulneráveis, na sua íntegra sem modificação dos textos narrados ou escritos no caso do trabalho “*Cantos*” e na série “...*uma história que você nunca esqueceu?*”. No

entanto, o mais importante reside no fato que ambos os trabalhos são uma demonstração de respeito ao direito de fala do outro e na percepção de que se não tentarmos mudar o contexto violento a partir do acolhimento com atenção, cuidado, escuta e afeto, nada mais poderá ser possível.

O acolhimento ao outro está presente no trabalho artístico, assim como se mostrou a importância da interação humana para que ambas as obras fossem concebidas. Acolher o outro dentro de uma realidade hostil é uma aposta a ser feita sem certezas de vitórias, mas contando com a possibilidade da relação acontecer de forma harmônica. Em ambos os trabalhos, tudo transcorreu satisfatoriamente atestando assim o caráter relacional presente na confecção das obras.

O próximo trabalho a ser discorrido nesta dissertação apresenta alguns aspectos da arte relacional que foi discutido pelo autor Nicolas Bourriaud (2009) em seu livro *Estética relacional* (Original: Les Presses Du réel, Dijon, 1998). Entender a estética relacional se faz necessária para melhor compreensão do trabalho. Em seu livro, Bourriaud (2009) afirma que:

A possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. Em termos sociológicos gerais, essa evolução deriva sobretudo do nascimento de uma cultura urbana mundial e da aplicação desse modelo citadino a praticamente todos os fenômenos culturais (BOURRIAUD, 2009, p. 19).

A interação humana e o contexto social na arte relacional serão os focos principais estabelecidos para a construção da estética relacional desenvolvida por Bourriaud (2009), além dos vários fatores contribuintes para que transcorresse tais evoluções na arte contemporânea. Bourriaud (2009) menciona que o desenvolvimento da urbanização generalizada acontecido no pós Segunda Guerra Mundial concedeu o aumento dos intercâmbios sociais acompanhado por uma maior mobilidade dos indivíduos. Entende-se por desenvolvimento o avanço rodoferroviário e das telecomunicações juntamente com descobrimento de locais isolados, transcorrendo uma maior abertura das mentalidades. Bourriaud (2009) atribui às pequenas áreas de locais habitáveis nesse meio urbano, o motivo da mudança desde a redução das escalas dos móveis e dos objetos e fim de facilitar o manuseio, o que desencadeou a diminuição também do tamanho das obras de artes. Há uma modificação real da função e na forma de apresentação das obras de artes que corresponde a essa urbanização. Deixando de ser um objeto de propensão aristocrática, antes ligado a situação da aquisição de um território, para se transformar em uma obra que perdeu a característica de ser um espaço a ser percorrido de outrora.

A obra contemporânea “se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada.” Sendo a cidade a responsável pela generalização da “experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado de sociedade [...]” (BOURRIAUD, 2009, p.21). Bourriaud (2009) menciona que o regime do encontro casual intensivo, como regra única da civilização, criou práticas artísticas correspondentes, ou seja, um tipo de arte no qual a essência acontece pela intersubjetividade e tem como assunto principal o estar-juntos, o encontro entre observador e obra, a elaboração coletiva do sentido. Segundo Bourriaud (2009), a arte sempre foi relacional em diversos pontos, constituindo um elemento de sociabilidade e fundador de diálogo.

Bourriaud (2009) reconsidera a posição das obras de arte no processo global da economia, assim como a sua questão simbólica ou material, que conduz a sociedade contemporânea. Percebe-se que a arte incorpora o seu aspecto comercial, da mesma maneira que o seu valor semântico, além de representar um interstício social. A palavra interstício foi utilizada por Karl Marx para designar conjuntos de transações que escapuliam ao aspecto da economia capitalista, não obedecendo assim à lei do lucro através de permutas, trocas, vendas sem exploração, fabricação autônoma sem fins lucrativos etc. Mesmo sendo o interstício um espaço de relações humanas adaptável ao sistema global, ele também oferece outras formas de troca além das vigentes. Podendo sugerir novas leituras em relação à exposição de arte contemporânea na qual Bourriaud (2009) afirma que:

É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das "zonas de comunicação" que nos são impostas. O contexto social atual restringe as possibilidades de relações humanas e, ao mesmo tempo, cria espaços para tal fim (BOURRIAUD, 2009, p. 23).

A ideia da representação da exposição de arte contemporânea como criadora de espaços livres, privilegiados, sujeitos ao aparecimento de coletividades instantâneas, com durações rítmicas particulares e opostas as vivenciadas na vida cotidiana. É uma realidade que se estabeleceu na arte contemporânea baseada no grau de participação exigida do artista ao espectador, segundo a natureza das suas obras, e nos modelos de socialidade representados por um domínio de trocas particular. Esse domínio de trocas é julgado a partir de métodos estéticos, no qual se verifica primeiro a coerência de sua forma e, posteriormente, a importância simbólica do mundo em que as imagens das relações humanas por ele refletidas nos são oferecidas. Segundo Bourriaud (2009), no âmbito do interstício social, o artista precisa apropriar-se dos exemplos simbólicos que expõe toda representação, apesar da arte contemporânea criar

modelos e não representações, e se inserir no tecido social sem se inspirar de fato nele. O artista vislumbra valores transferíveis para a sociedade. A arte é uma atividade humana que se baseia no comércio, sendo ao mesmo tempo objeto e sujeito de uma ética que tem como função expor-se a esse comércio. “A arte é um estado de encontro fortuito” (BOURRIAUD, 2009, p. 25).

É dentro deste estado de encontro fortuito que surge a estética relacional e se inscreve na tradição materialista, segundo Bourriaud (2009). O autor afirma que ser materialista não significa ater-se à futilidade dos fatos, muito menos supor a estreiteza mental em ler as obras de formas superficiais e econômicas. Há uma tradição filosófica sustentando a estética relacional que foi definida por Louis Althusser no seu texto “materialismo do encontro fortuito” ou materialismo aleatório. Bourriaud acredita que esse materialismo pressupõe a contingência de um mundo sem origem, sem sentido preexistente, “nem Razão que possa lhe atribuir uma finalidade” Bourriaud (2009). Desse modo, o cerne da humanidade é puramente transindividual, elaborado pelas ligações que juntam os indivíduos em moldes sociais geralmente históricos. Bourriaud (2009, p. 25) afirma que: “A estética relacional constitui não uma teoria da arte, que suporia o enunciado de uma origem e de um destino, e sim uma teoria da forma.” Essa forma é uma unidade coesa, um arcabouço que mostra as propriedades de um mundo, mesmo a obra de arte não possuindo o domínio da forma, pois ela é somente um subgrupo na totalidade das formas existentes. Desse modo, toda obra é base para um mundo viável, ela promove o encontro fortuito de elementos separados.

Percebe-se que as obras de arte relacional proporcionam encontros intersubjetivos, nos quais os significados são edificados de forma coletiva se negando ao consumismo individual. A arte relacional está vinculada ao seu público e ao seu espaço. Transformando assim a relação obra de arte e espectador, a forma de observação do espectador não acontece mais de fora; ele passa a incorporá-la, incluindo-se no coletivo, gerando uma comunidade com aspecto temporário ou fictício. Aqui, a obra aberta ao espectador precisa da sua participação para se completar. A estética relacional desafia-nos a reformular a relação espaço/tempo, situação que se estabelece na próxima imagem.

Figura 62 – Proporção Variável



Performance *Proporção Variável* realizada na exposição na exposição Showroom na Galeria Transparente no Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro.
 Registro: Paulo Jorge Gonçalves
 Fonte: a autora, 2016.

Alguns trabalhos dentro da minha poética nascem de forma peculiar e são transformados ao longo da sua experimentação. A performance *Proporção Variável* apresentou várias etapas na sua instauração tanto com o público quanto no corpo da artista. O trabalho *Proporção Variável* foi realizado pela primeira vez no *Happening Chá-chá-chá-de-bebê-do-rés-to ou... no Rés-do-chão Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão*¹⁴, Rio de Janeiro, em dois mil e cinco. Na sua composição, foi utilizado um quilo de farinha de trigo, três ovos, duzentos e cinquenta gramas de manteiga e um copo de água. A ação era de fazer a massa de pão em performance, assá-la e reparti-la entre os espectadores. O trabalho tomou outro rumo talvez por ser realizado num *happening* com participantes dispostos a experimentação de novas propostas

¹⁴ Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão, local de residência artística que funcionava no apartamento do artista Edson Barrus na Rua do Lavradio no Centro do Rio de Janeiro. O espaço era conhecido pelo caráter agregador de artistas do Rio de Janeiro e de outros Estados com a finalidade fomentar discursos e pensamentos coletivos.

artísticas. Com isso os espectadores tornaram-se participantes interagindo ativamente da performance. Matesco (2016) diz que:

Os happenings eram marcados pela relação com os ambientes e objetos/pinturas – como os de Oldenburg, que transformava seus objetos inanimados em objetos em ação – e buscavam se extensão da vida cotidiana, daí girar em torno de situações comuns. Apesar disso, eram complexos, pois envolviam construção de ambientes, forte dimensão visual e a participação de público (MATESCO, 2016, p. 72).

No seu início a performance *Proporção Variável* não foi pensada dentro da perspectiva do isolamento, solidão e dor. As questões de convivência, partilha e coletividade foram o mote inicial para a sua concepção, pois era uma proposição a qual estava adequada com as parcerias experienciadas no Espaço de Autonomia Experimental Rés do chão.

Figura 63 – Proporção Variável



Performance *Proporção Variável* realizada no *Happening Vide Pô(é)tica* na Tarde de Performance ViVa! Rio de Janeiro.

Registro: Clarisse Tarran

Fonte: a autora, 2006.

Reapresento então a performance em dois mil e seis no evento “*Tarde de Performances Viva!*” a convite do artista Aimberê Cesar¹⁵ (*in memoriam*) ao coletivo *Crioulos de Criação*¹⁶. O coletivo propôs o *happening Vide Pô(é)tica* para o evento. Dentre as contribuições para o *happening*, apresentei uma nova versão de *Proporção Variável*, na qual é utilizado dez quilos de farinha de trigo, uma dúzia de ovos, um quilo de manteiga e um litro de água. A princípio a quantidade de material me isolou do público por um tempo maior. Misturar a massa de pão foi trabalhoso, sendo necessário um maior dispêndio de força para alcançar a sua homogeneidade e conseqüentemente uma tensão física. Assim que a massa ficou pronta o público se sentiu à vontade para interagir com o trabalho, a situação de estarem num *happening* os legitimavam a participação.

A performance se insere no processo de problematização referente ao isolamento, solidão e dor a partir do momento que há o gradativo aumento de material. Isto causa um recuo proporcional da participação do público.

Figura 64 e 65– Proporção Variável



Performance *Proporção Variável* realizada no *Happening Vide Pô(é)tica* na *Tarde de Performance ViVa!* Rio de Janeiro.

Registro frame: Clarisse Tarran

Fonte: a autora, 2006.

¹⁵ Aimberê Cesar (1958-2016) foi artista, produtor, fotógrafo, performer que desenvolveu a série *Zen nudismo*, atuante desde a década de 1980 com trabalhos de parceria com Marcia X, Alex Hamburguer e Mauricio Ruiz, atuou no Cep 20.000, Zona Franca, Artes Visuais e Políticas, e o Bloco Bienal Vade Retro Abacaxi. Saudades amigo...

¹⁶ Coletivo *Crioulos de Criação* foi um coletivo ao qual participei ao lado dos artistas Alexandre Sá e Tato Teixeira. *Crioulos de Criação* desenvolveu diversas ações, *happenings* e eventos de caráter aglutinador, sempre convidando artistas/amigos para compor e ampliar as suas questões. Cada artista contribuía com sua poética individual a fim de criar um trabalho de caráter coletivo.

No ano dois mil e sete, realizo a performance *Proporção Variável* na exposição de *Comemoração dos 25 anos da Galeria da UFF* com curadoria do artista Ricardo Basbaum¹⁷ em Niterói, Rio de Janeiro. A performance foi realizada com quinze quilos de farinha de trigo, duas dúzias de ovos, um quilo e meio de manteiga, e três litros de água. A força física aumenta e o tempo se estende. A dor nos braços, o esgotamento, a exaustão e o suor que escorre pelo corpo se misturando a massa são consequências para obtenção de uma mistura homogênea. O trabalho é árduo e desgastante. Nesta exposição no final da performance tive a participação especial da artista Daniela Mattos que talvez por ter interagido na primeira versão de *Proporção Variável* se sentiu familiarizada e parte do processo. Apesar deste acontecimento todo o processo físico de mistura dos materiais foi solitário e exaustivo.

Figura 66 –Proporção Variável



Performance *Proporção Variável* realizada na comemoração dos 25 anos da Galeria da UFF, Niterói.
Registro: Ricardo Basbaum
Fonte: a autora, 2007.

¹⁷ Ricardo Basbaum Artista, escritor, crítico e curador.

Trabalha em torno das relações sociais e interpessoais, desenvolvendo uma abordagem comunicativa para impulsionar a circulação de ações e formas. Com diagramas, desenhos, textos e instalações cria dispositivos interativos nos quais a experiência pessoal e individual dos atores e observadores participantes desempenha papel relevante.

Em dois mil e dezesseis, na Galeria Transparente exposição *Showroon: Performances*, curadoria de Clarisse Tarran¹⁸ e Frederico Dalton, alcanço a inserção total da performance *Proporção Variável* dentro da perspectiva de isolamento, solidão e dor. Com o aumento da quantidade de material de forma significativa, o recuo do público é finalmente estabelecido. O trabalho acontece na solidão de mim mesma, isolada com tantos próximos e na exaustão possível do corpo feminino. Nessa versão, utilizo vinte e cinco quilos de farinha de trigo, quatro quilos de manteiga, quatro dúzias de ovos e aproximadamente cinco litros de água. Toda arrumação e ambientação do espaço para a performance se dá em profundo silêncio, de forma cadenciada e harmônica. Essa concentração, essa precisão de procedimentos para a elaboração da massa instauram na performance uma ritualização perante o público.

Figura 67 – Proporção Variável



Performance *Proporção Variável* realizada na exposição *Showroon* na Galeria Transparente no Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro.

Registro: Clarisse Tarran

Fonte: a autora, 2016.

¹⁸ Clarisse Tarran artista multimídia e programadora visual, sócia-fundadora da galeria Durex Arte Contemporânea no Rio de Janeiro (2007-2010), foi assistente de direção da EAV, Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro, ministrou orientação artística no Polo Experimental Museu Bispo do Rosário, participou de coletivos de artes visuais e arte/política entre outros.

Todas as vezes em que realizei a performance *Proporção Variável*, acredito ter criado um momento único particular. Nessa obra, desloco a ação de fazer a massa de pão de uma situação íntima para algo compartilhado com os espectadores. Uma vez que transformo o momento particular de confecção da massa de pão da cozinha, do interior da padaria, e a realizo na galeria em performance, estendo a ação a um público específico. À medida que repito a performance, a quantidade de farinha aumenta assim como os demais ingredientes aumentam de forma proporcional. Conseqüentemente, o meu esforço físico, a minha persistência e determinação em domar a massa me levam a uma exaustão corpórea. Na última apresentação da performance *Proporção Variável* foi preciso despender maior consumo de energia do meu corpo e, então, mais tempo para realizar a ação. Quanto mais força exercia sobre a massa, mais exausta ficava na investida de obter a aderência e textura desejada. Ao longo do processo estabelecido, travo uma batalha corpórea na qual permaneço, tentando dominar a massa de pão por aproximadamente quarenta minutos. A exaustão dos meus músculos é evidente e o esgotamento é perceptível. Finalizo a performance no instante em que percebo a textura da massa homogênea e alcanço o meu objetivo.

A memória da dor na performance *Proporção Variável* é corporificada a partir da instauração do isolamento seguido da solidão e do excesso do esforço físico que acontece através do acréscimo do material para compor a massa. Essa memória da dor com ecos na solidão e no isolamento do corpo em performance se estende a todos que com suas mãos, com seus pés, com os seus corpos se dedicam a construir o mundo. O desgaste corpóreo, a luta para dominar a massa são corporificações aparentes da memória da dor. Como diz Le Breton (2013, p. 221), “Ou o homem se entrega às feras da dor, ou tenta domá-las”. Segundo Le Breton (2013, p. 221), cabe somente ao homem transformar o seu sofrimento seja em infortúnio perdendo-se nele, fazendo desaparecer sua dignidade, ou pelo contrário, ser o homem que sofre, ou que sofreu, mas que encara o mundo de olhos abertos.

Figura 68 – Proporção Variável



Performance *Proporção Variável* realizada na exposição *Showroom* na Galeria Transparente no Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro.
Registro: Paulo Jorge Gonçalves
Fonte: a autora, 2016.

Quando reflito sobre a quantidade de material para confecção da massa de pão, percebo que na primeira vez que o trabalho foi executado, a pouca quantidade facilitou o seu manuseio. Mantive uma intimidade apesar de estar sendo feita para um público e obtive o alcance do ponto de homogeneização da massa em pouco tempo. Naquele primeiro instante, migrei a massa de pão da cozinha íntima maternal para um lugar público. O pequeno volume da massa estabelecia uma proximidade e intimidade com o meu corpo. Nas outras edições da performance, a crescente adição da quantidade de material determina uma variação. A proporção da quantidade de material estabelece a variável de esforço físico. Robert Morris (1968) menciona em seu texto *Note on Sculpture parte II* que nas esculturas, a percepção do tamanho é relativa. O corpo humano se apresenta como uma constante nessa escala onde a dimensão variável se mostra conforme a proporcionalidade dos tamanhos das esculturas, sendo de qualidade íntima quanto menor o seu tamanho em relação a si própria e de qualidade pública quanto maior o seu tamanho em relação a si própria. Na performance *Proporção Variável* a

cada acréscimo da quantidade de ingredientes o volume da massa aumenta, sendo maior o meu esforço físico perante o público e conseqüentemente há uma extensão de tempo para que a confecção da massa aconteça. Assim quanto maior a dimensão da massa a sua relação e problematização torna-se uma coisa pública. A obra sai da esfera íntima e vai para a esfera pública.

Em *Proporção Variável* como o nome demonstra, tem-se a proporção do material mudando a obra e transformando-a. Foi o crescimento exacerbado de *Proporção Variável* que o justificou enquanto trabalho para participar dessa pesquisa sobre a memória da dor. Suas primeiras aparições de caráter relacional vão cedendo espaço para o seu crescimento e mudança da forma abrangendo uma nova visualidade que se instaura perante o público.

Proporção Variável se apresenta no âmbito da arte relacional, pois recrio uma ação particular de um modelo de mão de obra, onde executo um modo de produção enquanto artista. Em *Proporção Variável*, trabalho na manufatura da massa como um possível alimento, e tanto a ação quanto o seu resultado são oferecidos como imagem ao público, reafirmando assim a questão mencionada por Bourriaud (2009, p. 49) que: “Outras práticas recriam modelos socioprofissionais e aplicam métodos de produção: o artista, aqui, atua no campo real da produção de serviços e mercadorias.” É estabelecida a ambiguidade entre a função utilitária da massa e a sua função estética enquanto objeto apresentado na performance, culminando numa imitação (a massa não é colocada para assar) da ação tanto econômica quanto social comestível. Segundo Bourriaud (2009), seria essa flutuação entre contemplação e a utilização que o autor tenta identificar com o nome de realismo operatório. Dentro desta perspectiva, considero as interações efetuadas pela artista Christine Hill como trabalhadora em locais reais exercendo uma relação com a massa de *Proporção Variável*. Hill trabalhou em um supermercado, deu massagens, engraxou sapatos para suplantar a sensação de inutilidade da obra de arte. Um dos seus projetos culminou em uma rede de estandes denominada *Volksboutique* (1997) que foi exposto na Documenta de Kassel X, com a finalidade de refletir a condição de artista. Hill faz uma lista de profissões as quais se associa por tê-las desempenhado enquanto artista e as acrescentam na sua apresentação para Documenta de Kassel X. A intenção de Hill (2007, p. 1) foi de “chamar a atenção dos telespectadores para objetos e eventos específicos da vida que correm o risco de serem negligenciados como muito cotidianos ou muito comuns”. Hill trabalhou na produção real dos serviços oferecidos assim como realizei a massa real perante o público, estabelecendo assim a ambiguidade entre a função utilitária e a função estética de ambas as ações. Hill levanta a questão da condição de artista quando reavalia uma variedade de profissões que adotou: ela está “listada no catálogo da Documenta como massagista, uma garota

de concessões, uma cantora de rock, uma engraxadora de sapatos, uma dançarina de strip-tease” (HILL, 2002, p. 1). A artista investiga a transformação do trabalho cotidiano em uma atividade artística que poderia ser apresentada em galerias ou transportadas para a rua em baús elaborados. Para a artista, cada nova identidade temporária é um fornecedor de serviços através do qual ela testa sua presença artística. Assim a *Volksboutique* foi criada como um espaço onde a artista pudesse “vivenciar o serviço, a interação, a representação e assunção de papéis, a geração de conversas entre indivíduos e as informações nelas contidas”. (HILL, 2002, p. 1). Mediante essa nova forma de ação da arte contemporânea, Bourriaud afirma que:

[...] a função crítica e subversiva da arte contemporânea agora se cumpre na invenção de linhas de fuga individuais ou coletivas, nessas construções provisórias e nômades com que o artista modela e difunde situações perturbadoras (BOURRIAUD, 2009, p.44).

Hill, com a *Volksboutique*, inventa uma linha de fuga individual criando um processo que propõe novos papéis para si e para os espectadores. É uma construção provisória onde ela reinventa um identidade artística móvel e redefine espaços heterogêneos de exibição e sociabilidade. Hill trabalha com os legados do ambiente “*happenings*”, a mercantilização do objeto de arte, seu espaço de consumo da Pop Art e a unificação de arte e vida de Joseph Beuys pelo meio de seu modelo de escultura social. É com essa visão de junção de ações que Proporção variável tangencia as vivências de Hill, pois a massa surge de um legado de arte e vida, *happening* e conceitualização do objeto artístico.

Figura 69 e 70 – Franquia Volksboutique



Christine Hill, estandes, objetos, roupas etc., 1997.

Fonte: https://we-make-money-not-art.com/interview_with_20 >. Acesso em: 7 jul. 2021.

Hill agradece a palavra “performativa” ter entrado no vocabulário geral da arte, pois acredita que trabalhos como os dela deixam de ser rotulados como Performance. A artista não se vê enquadrada no teatro, pois não quer uma simulação da vida. Ela quer a vida, coisas reais e em tempo real. Ela não se considera numa atuação no sentido estrito, mas acredita que tudo

gire em torno da performance, nos termos do significado em alemão da palavra *Leistung* (prestação, serviço, desempenho). Hill assume que tem uma certa pessoa pública a qual está presente no trabalho, sendo parte da sua própria personalidade e cuja mesma possui uma essência extrovertida. *Volksboutique*, inicialmente era uma ocupação, consumindo e exigindo suor para ser elaborado. A artista se coloca como a organizadora e mentora das ideias referentes, culminando com a maneira de abordar a responsabilidade e a prestação de contas com a sociedade. Hill exige que o espectador/visualizador participe em vários níveis na compreensão dos seus projetos. Para a artista, tudo está interligado, o espectador se transforma em parte operante do processo, quanto mais envolvido maior é a compreensão do trabalho e consequentemente maior é a sua abordagem em relação a Hill como representante de qualquer uma de suas obras.

Ser representante do seu trabalho, de sua obra requer uma segurança e uma responsabilidade sobre cada ação ou acontecimento que possa vir a se desdobrar na sua produção. Hill desenvolve no seu trabalho algumas das exigências pertinentes na arte contemporânea. A necessidade de um novo comportamento, uma atitude responsável frente as coisas, as pessoas e os materiais, é assim que os artistas se responsabilizam diante do mundo. Frederico de Moraes afirma: “É o precário como norma, a luta como processo de vida.” (MORAIS apud FREIRE, 2006, p. 28). O precário surge e se estabelece como ferramenta nas nossas lutas. É dentro dessa adversidade que vivemos e criamos, não só o trabalho, como também a trajetória de uma vida. Utilizo a precariedade dos materiais como uma prática absorvida na minha poética. Elementos associados obsessivamente ao universo feminino são munições para as minhas produções artísticas e provocações imagéticas. É dentro dessa relação que a próxima obra surge a partir do deslocamento do uso do material cotidiano, mudando sua função, sua aplicabilidade e consequentemente transformando a forma de visualidade do objeto. Rosalind Krauss em seu livro *Caminhos da Escultura Moderna* discorre sobre a importância da inversão de significado provocada pelo ato de Marcel Duchamp em enviar a obra *La Fontaine* (1917) para o salão da mostra dos *independentes* de Nova York.

Figura 71 – La Fontaine



Marcel Duchamp, mictório, 1917.

Registro : Alfred Stieglitz

Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_\(Duchamp\)>](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_(Duchamp)>) . Acesso em: 17 ago. 2021

Krauss (2001) afirma que:

Para Duchamp, todavia, o trabalho deixara de ser um objeto comum, pois sofrera uma transposição – levara um tombo ou sofrera uma inversão de modo a ficar apoiado em um pedestal, o que equivale dizer que fora reposicionado, e tal reposicionamento físico representava uma transformação que deve ser lida em um nível metafísico. Esse ato de inversão compreende um momento em que o observador é obrigado a perceber que um ato de transferência teve lugar – um ato em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte. Tal momento de percepção é o momento em que o objeto se torna “transparente” a seu significado. E esse significado nada mais é que a curiosidade da produção – o enigma do como e do por que isso aconteceu (KRAUSS, 2001, p. 94-95).

Em uma outra obra, uma instalação que construo, a agulha deixa de ser um objeto comum e sofre uma transposição. Ela é reposicionada ocupando o espaço, mais precisamente o teto de uma galeria de arte, onde o objeto é pensado em um nível metafísico, sendo transplantado do mundo comum para o domínio da arte. Desloco o olhar do objeto íntimo e ínfimo para fora, transformando-o em elemento espacial, incorporando a sua transparência quanto a seu significado inicial no mundo, aludindo a transformação do objeto comum e a sua absorção pelo espectador no espaço. Cristina Freire (2006, p. 28) discorre que: “...a consciência do corpo também é experimentada pelo espectador num espaço expandido”. A instalação de agulhas no teto é uma proposta que exige um movimento não usual do espectador para apreciá-la. É o objeto ínfimo da vida cotidiana colocado num local do espaço não usual gerando um atravessamento e um diálogo com a escala.

Figura 72 – Raios



Instalação Raios realizada na ocupação coletiva Associados no Espaço Orândia – Rio de Janeiro.
 Registro: Marize Rocha
 Fonte: a autora, 2007.

A construção da instalação *Raios* na Ocupação coletiva Associados¹⁹ no Espaço Orândia em 2007 surge como experimentação do possível uso dos elementos da costura com uma nova interpretação. *Raios* é resultado do uso assíduo da agulha nas construções de performances e nas elaborações de objetos escultóricos. A proposição inicial foi de preencher com agulhas apenas uma pequena extensão do teto no Espaço Orândia. Começo de forma tímida enfiando com a ajuda de um alicate algumas agulhas na quina da parede. A visualidade que se apresenta das pequenas hastes metálicas presas no teto fomenta o interesse de investigação. O enfileiramento milimétrico causa pequenas nuances na formação de uma linha sinuosa. Alguns reflexos metalizados, que o olho humano precisa se esforçar para alcançar, eclodem e deixa indícios metálicos. A agulha que costura, cose, cerze e chuleia sai da sua condição de perfuradora de tecidos e é cravada na arquitetura. Acabei utilizando cerca de três mil agulhas.

¹⁹ A proposta Associados se deu como parceria entre o grupo OPAVIVARÁ! e o artista Ricardo Ventura, em julho de 2007. Articulou-se, no Espaço Orândia, na Rua Jornalista Orlando Dantas, uma ocupação eventual através da qual todos os artistas participantes se tornariam, ao final do processo, os autores do resultado expositivo.

Figura 73 – Raios



Instalação Raios realizada na exposição *Lembrança de Futuros recentes* na Galeria da UFF – Niterói.

Registro: Tato Teixeira

Fonte: a autora, 2018.

Surge a oportunidade de realizar uma nova instalação do trabalho *Raios* na Galeria da UFF na exposição *Lembrança de Futuros recentes* com curadoria de Alexandre Sá e Vitor Ramalho em 2018. A instalação é composta com mil e duzentas unidades de agulhas no teto da Galeria da UFF (Niterói, Rio de Janeiro). Apresenta-se nesta instalação alguns traços de tensões, pois salienta a impressão de um perigo iminente a partir da fixação do objeto. Há uma preocupação da possível queda das agulhas, visto que existe a tensão da própria estrutura e do descolamento de veículos no entorno da arquitetura podendo interferir na instalação. As agulhas finas, aguçadas e metálicas no teto branco da galeria instaura uma sensação da experimentação do olhar háptico. Em *Raios*, a experimentação sinestésica se personifica como algo que pode causar dor se houvesse a possibilidade do toque.

Na instalação *Raios*, o espaço absorve as agulhas. O objeto finca sua presença a partir da incidência da luz nas hastes criando um sombreado particular. A sua presença instaura-se como um vestígio, um rastro que percorre um caminho da sua implantação temporária. A

delicadeza da linha composta pelas agulhas no espaço conflitua com a sensação aflitiva proporcionada pelo perigo iminente de queda accidental. Essa memória da dor se corporifica ao vivenciar o olhar háptico. A sinestesia sugestionada pela instalação causa inquietação e medo da possível dor. Le Breton (2013) afirma que:

A dor não é proporcional à gravidade de uma lesão: um arranhão, uma queimadura ou uma violenta dor de dente fazem sofrer mais que alterações orgânicas que colocam em perigo a própria vida do indivíduo (LE BRETON, 2013, p. 112).

Supõe-se a partir dessa afirmativa que essas pequenas agulhas causem o medo da dor tanto quanto qualquer outro objeto pontiagudo sem que seja possível mensurar a dor e tampouco a memória da dor.

Figura 74 – Achromes



Piero Manzoni, Achromes, 1960.

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/piero-manzoni/achrome->>. Acesso em: 25 jun. 2020.

Paulo Herkenhoff (1999), no catálogo da Lygia Clark, menciona sobre essa sensação do olhar háptico na obra *Achromes* (1960) de Piero Manzoni. O trabalho é composto de algodão mole que precisa de suportes rígidos para ser isolado do mundo e, segundo o autor, tem sua experimentação através do olhar háptico. *Raios* é composta de agulhas rijas, duras e aguçadas, o oposto do algodão, mas sugere a mesma sensação de olhar tátil vivenciada nos *Achromes* de Manzoni. A diferença entre os dois materiais não os exime de proporcionarem a sinestesia com

a sua presença imagética. Tanto o algodão quanto a agulha são objetos que suscitam a delicadeza nas suas respectivas características.

A agulha enquanto objeto tanto constrói roupas novas quanto repara rasgos de roupas usadas, tecidos e feridas. Pode ferir uma pessoa. A função do objeto é definida por quem o usa e não pelo próprio objeto. Na instalação *Raios*, as agulhas são fincadas a milímetros de distância preenchendo o espaço paulatinamente, a repetição do gesto de fincar estabelece uma cadência do ato e do próprio objeto, dando-lhe a possibilidade de uma nova qualificação, a de objeto de medida.

Figura 75 – Raios



Instalação Raios realizada na exposição Lembrança de Futuros recentes na Galeria da UFF – Niterói.

Registro: Tato Teixeira

Fonte: a autora, 2018.

Para problematizar a questão da beleza atrelada ao perigo, convoco Nazareth Pacheco, artista brasileira que possui como foco principal na sua produção, obras tridimensionais. A artista inicia sua pesquisa com *ready-mades* na década de oitenta, experimentando materiais incomuns como a borracha preta vulcanizada, latão e posteriormente o látex. As suas primeiras

peças foram realizadas com borracha e apresentavam bicos pontiagudos do mesmo material. Segundo o historiador da arte Tadeu Chiarelli, essas peças já revelam uma carga de agressividade, por se assemelharem a objetos de tortura. Pacheco, no começo da década de noventa, inicia uma produção autobiográfica com materiais associados aos tratamentos médicos – e estéticos – aos quais foi submetida devido a uma doença congênita. A obra *Objetos Aprisionados* (1992-1993) era composta de fotos, radiografias, relatórios, frascos e chumbo. Para a estudiosa Elizabeth Leone, nos anos subsequentes, a reflexão da artista excede a questão pessoal e elege o corpo feminino como local de práticas médicas que pretendem adequá-lo aos aprimoramentos estéticos. É a partir do final da década de noventa que Pacheco começa a agregar aos trabalhos de borracha metais como filetes de aço, cobre, latão e confecciona peças com objetos que não podem ser tocados, juntando miçangas ou cristais de vidro a agulhas, lâminas de bisturis ou de barbear e anzóis, produzindo com eles adornos e vestimentas. Assim, empreende pesquisas com um novo material, o acrílico cristal, com o qual projeta objetos como bancos ou berços, aos quais incorpora instrumentos cortantes ou perfurantes. Pacheco, com os seus objetos perfurantes, pontiagudos, cortantes, proporciona uma correlação com a instalação *Raios* no que concerne o perigo iminente previsto pelo olhar e advindo pelo toque.

Figura 76 – Sem Título



Nazareth Pacheco, técnica mista, cristal, miçanga, lâmina de barbear, fio de náilon e acrílico. Dimensão 39,5x129x8cm.
 Fonte: Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

Segundo Lisette Lagnado (1998), a produção de Pacheco corresponde a um processo de individualização, devido a associação autobiográfica das suas obras. A tendência em ampliar os seus questionamentos a um carácter sociológico acontece de forma natural. Pacheco assume uma nova postura vertendo o seu trabalho para a manipulação do corpo, em especial do corpo da mulher, na sociedade contemporânea. Produz ornatos para o corpo que são tidos como símbolos de identidade cultural, remetendo a práticas e costumes. Até os colares de Pacheco não são recomendados para a integridade do corpo. Os dados biológicos de seu sujeito se impõem à interpretação. Todos os objetos são expostos dentro de caixas de acrílico, apresentados de forma museológica, unificados e classificados dentro de uma assepsia hermética. Os adornos ganham outra leitura e parecem vestígios de uma cultura distante. Para a autora, as vitrines adotam a tarefa de docilizar o acesso entre o nosso olhar e a obra, preservando-a para uma comunidade que teria feito parte de uma história longínqua, de latitudes inexploradas e insensatas. “Afinal, como compreender a lógica da dor dentro do adorno?” (LAGNADO, 1998, p. 4-5).

Pacheco (2017), em seus trabalhos fala do seu mal-estar em relação ao corte e a perfuração, mas ao mesmo tempo tenta dar a seu incômodo um olhar sedutor. Ela aborda

conceitos como os de valor e desejo, encantamento e repulsa, como modelo de beleza. A obra *Sem título* (1997), composta de lâmina de barbear, miçanga, cristal, acrílico e fio de náilon apresenta uma beleza pareada a uma agressividade devido aos materiais utilizados. O vestido brilhoso e convidativo, porém, perfurante e contundente, é a certeza do corpo ausente pela impossibilidade de portá-lo ou quiçá de tocá-lo sem ferir-se. A ideia da imagem do vestido *Sem Título* se correlaciona com *Raios*, pois a delicadeza da visualidade harmônica que a junção dos materiais causa impele ao toque. A sedução que Pacheco oferece no seu vestido atravessa as camadas incorporando ao elemento cortante uma beleza. Em *Raios*, a junção milimétrica das agulhas transforma a linha sinuosa em materialidade do singelo.

Raios e *Sem título* se constroem a partir da assemblagem de materiais cortantes e pontiagudos, especificamente no caso de *Raios*. A repetição dos materiais que causam a sensação sinestésica em ambos os trabalhos é o indício da possível impressão de dor. *Raios* trás na sua linha metálica uma quase transparência, um brilho, que evoca um vestígio e, ao mesmo tempo, se torna a imagem matérica da agulha. Em *Raios*, todo possível perigo é atenuado pela sua visualidade delicada, em *Sem título* a lâmina de barbear interage de forma harmônica com os cristais e as missangas, mas exerce maior contraponto em relação aos demais materiais. A dor e a beleza imagética caminham paralelamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esta pesquisa, espero ter contribuído para o desenvolvimento do tema memória da dor através das minhas obras e das reverberações junto as produções de outros artistas. O texto e as reflexões servem para ressaltar a importância de tal assunto na arte contemporânea e demonstrar quanto ele se encontra presente nas produções de artistas, com as mais variadas abordagens. A memória da dor é um tema amplo, muitas vezes desenvolvido através do caráter autobiográfico, pois conforme afirma Lavelle (1940) “as dores que sofreu é que exerceram sobre ele a maior influência...” Sim, somos influenciados pelas dores que sofremos e que carregamos por toda a vida. É importante compreender que esta mesma dor também nos fortifica, além de nos impulsionar a seguirmos em frente. A memória funciona como um combustível para jamais esquecermos quem somos de fato e para a produção das obras que por vezes vela o seu verdadeiro significado. Sempre consciente que a memória é feita de lembranças, esquecimentos, encobrimentos, reinterpretações. Alguns artistas (Christian Boltanski, Valie Export, Doris Salcedo, Rosana Paulino...) que trabalham com a memória da dor tanto individual quanto coletiva não aparecem diretamente na pesquisa pela falta de convergência direta com a minha produção. Obviamente, apesar da ausência deles nesse texto, eles contribuíram para o melhor entendimento da direção que o meu trabalho veio tomando ao longo desses anos. As memórias das dores coletivas que foram apresentadas na minha pesquisa constituem um elo com a investigação de artistas (Marina Abramovic, Leticia Parente, Kader Attia...) que atravessaram momentos históricos marcantes, quer seja nas suas ascendências, quer seja nas suas próprias existências. Não se pode, nem se deve ignorar o que fica marcado na memória de um indivíduo ou de um povo. A memória do trauma se faz presente na contemporaneidade.

Desta forma, aprendi que o trauma está interligado ao presente e incorporado ao passado. Assim, descrevemos a existência não apenas com traumas históricos, mas também com traumas pessoais, criando uma preocupação contemporânea. Ele é multiplicado pela política de divulgação de imagens, mesmo que sejam cerceadas, sintetizadas e de caráter indicial. Pode-se dizer que tudo está abalado pela onipresença dos choques, a partir da nutrição inicial da ideologia da informação a qual nada escapa do seu legado. Considero que a avalanche proposital de informação hoje, influencie e desperte o público de forma mais contundente, criando focos de resistência, diálogos e afetos.

Nesta dissertação, revisei trabalhos, métodos, fontes e imagens que me eram preciosas. Foram muitas partes expostas a fim de compor o todo da identidade da artista. Reli as memórias, as dores, os traumas particulares e coletivos que acessei ao longo da trajetória.

Deste modo, problematizei a importância do outro que está presente no meu trabalho. A alteridade foi abordada e discutida além de incorporar o outro na perspectiva do vulnerável, e do invisibilizado. Discorri sobre a existência precária no contexto atual. Evidenciei a hierarquização do humano dentro da hegemonia a fim de alertar a necessidade de reparações a partir de políticas de equidades.

Problematizei a performance como um ritual que converge ao cuidado, à cura e à reparação. Abordei a ritualística da reparação da dor no meu próprio trabalho e convoquei obras que apresentavam a reparação como mote.

Modestamente, os meus trabalhos pretendem contribuir em mostrar a dor dos vulneráveis, com o intuito de eu jamais esquecer de lembrar que eu faço parte deles.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. *Pelas paredes: memórias de Marina Abramovic*; tradução de Waldéa Barcellos. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ATTIA, Kader. Disponível em: <https://www.galleriacontinua.com/exhibitions/reflecting-memory-44>. Acesso em: jun. 2020.

ATTIA, Kader. Disponível em: <http://kaderattia.de/>. Acesso em: 7 jun. 2021.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Millet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BESSET, Vera Lopes et al. Trauma e sintoma: da generalização à singularidade. *Rev. Mal-Estar Subj.*, Fortaleza, v. 6, n. 2, p. 311-331, set. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482006000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 06 mar. 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009. Original: Les Presses Du réel, Dijon, 1998.

BRANDÃO, Beatriz; CARNEIRO, Janderson Bax. Da construção do corpo aos significados da dor: antropologia do “risco”, do silêncio e da palavra: uma entrevista com David Le Breton. *Revista Café com Sociologia*, v.7, n.2, p. 88-98, maio/jul. 2018. ISSN: 2317-0352.

BUTLER, Judith. Vida precária. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, n.1, p. 13-33, 2011.

CARUTH, Cathy. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore, EUA: Johns Hopkins University Press, 1995.

CINTRÃO, Rejane L. *Entendo a mulher na arte brasileira no século XX*. Editora Lemos Editorial, 1998.

CLARK, Lygia. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/lygia-clark>. Acesso em: 2 jun. 2020.

COSTA, L. C. Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. In: MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de (org.). *Estudos de cinema - SOCINE*. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2007. p. 369-374.

DIDI-HUBERMAN, George. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUCHAMP, Marcel. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_\(Duchamp\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fontaine_(Duchamp)). Acesso em: 17 ago. 2021.

EISENEGGER, Renate. Disponível em: https://ca.wikipedia.org/wiki/Renate_Eisenegger. Acesso em: dez. 2020.

EISENEGGER, Renate. Disponível em: <https://pyrona.wordpress.com/2016/12/08/the-photographersgallery/>. Acesso em: dez. 2020.

FOSTER, Hal. O retorno do real: a vanguarda do final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 224 p.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p.203-222.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987. 288 p.

FRANÇA, A.C.C.V de; CORRÊA, R. Sonia Andrade e Letícia Parente, duas videoartistas brasileiras em uma exposição de arte feminista de vanguarda dos anos 1970. MODOS. *Revista de História da Arte*, Campinas, v. 4, n.2, p. 301-315, maio 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4553> DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4553>. Acesso em: 3 jun. 2020.

FEIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

GALERIA TRANSPARENTE. Disponível em: <https://www.facebook.com/galeriatransparente>. Acesso em: 4 jun. 2021.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértices; Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*, Paris: PUF, 1968.

HERKENHOFF, Paulo. A aventura planar de Lygia Clark: de caracóis, escadas e caminhando. In: CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Curadoria Paulo Herkenhoff; texto Paulo Herkenhoff. São Paulo: MAM, 1999. 68 p. p. 7 e 57.

HERKENHOFF, Paulo. Texto do Catálogo da exposição: ROSANA PALAZYAN. Rio Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

HILL, Christine. *Interview with Christine Hill*. Disponível em: https://we-make-money-not-art.com/interview_with_20. Acesso em: 7 jul. 2021.

HILL, Christine. Disponível em: <https://www.biennial.com/2002/exhibition/artists/christine-hill>. Acesso em: 7 jul. 2021.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Texto do Catálogo da exposição: ROSANA PALAZYAN. Rio Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

HOOKS, Bell. *E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo*. Tradução Bhuvi Libanio. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2019.

HSIEH, Tehching. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/oct/24/tehching-hsieh-extreme-performance-artist-i-give-you-clues-to-the> . Acesso em: 26 maio 2021.

HSIEH, Tehching. Disponível em: <https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=http://artasiapacific.com/Blog/NoTimeLikePassingTimeAConversationWithTehchingHsiehPart1&prev=search&pto=aue> . Acesso em: 26 maio 2021.

HSIEH, Tehching. Disponível em: <https://flqyi3so5spibokvpaw7a7tk2u-adv7ofecxzh2qqi-artasiapacific-com.translate.goog/Blog/NoTimeLikePassingTimeAConversationWithTehchingHsiehPart2> . Acesso em: 26 maio 2021.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Júlio Fischer. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Tradução Leon Roudiez. 1. ed. Columbia: Editora Columbia University Press, 1984. (European Perspectives Series).

LAGNADO, Lisette. ‘Em busca da identidade da Geração 90’. *ARCO'97*, boletim informativo da Feira Internacional de Arte Contemporânea, Madrid, p. 4-9, dez. 1996.

LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo: FapUnifesp, 2013.

LE BRETON, David. *Expériences de la douleur : Entre destruction et renaissance*. [S.l.]: Éditeur Editions Métailié, 18 février 2010.

LEVINAS, Emmanuel; KERNEY, Richard. *Dialogue with Emmanuel Levinas: face to face with Levinas*. Albany: SUNY Press, 1986. p. 23-4 apud BUTLER, 2011.

LINGUEE. Disponível em: <https://www.linguee.com.br/alemao-portugues/traducao/Leistung.html> . Acesso em: 7 jul. 2021.

MANZONI, Piero. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/piero-manzoni/achrome-1960-2> . Acesso em: 25 jun. 2020.

MATESCO, Viviane. *Em torno do corpo*. Niterói: PPGCA-UFF, 2016.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão Negra*. Tradução Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*, Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

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

MICHAELIS, Dicionário. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/repara%C3%A7%C3%A3o/> . Acesso em: 5 jun. 2021.

MICROONDAS do tráfico. Disponível em: <https://extra.globo.com/casos-de-policia/microondas-do-trafico-no-alto-do-morro-um-simbolo-de-terror-poder-361377.html>. Acesso em: 13 jun. 2021.

MORRIS, Robert. Notes on sculpture. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). *Minimal art: a critical anthology*. New York: E.P. Dutton, 1968.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NEGRA, Mulher. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/es/cotidiano/a-solidao-da-mulher-negra-no-amor-na-maternidade-e-no-mercado-de-trabalho-1120> . Acesso em: 3 jun. 2021.

ON LINE, Dicionário. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/interseccionalidade/> . Acesso em: 14 jul. 2021.

PACHECO, Nazareth. *Jóias*. Texto Lisette Lagnado e outros. São Paulo: Fundação Bienal, 1998. p. 4-5.

PACHECO, Nazareth. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10018/nazareth-pacheco>. Acesso em: 09 jul. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

PACHECO, Nazareth. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/nazareth-pacheco> . Acesso em: 4 jul. 2021.

PACHECO, Nazareth. Disponível em: <https://murilocastro.com.br/nazareth-pacheco-2/>. Acesso em: 4 jul. 2021.

PALAZYAN, Rosana. Disponível em: <http://ensembles.mhka.be/actors/rosana-palazyan?locale=en&mobile=1> . Acesso em: 26 jun. 2021.

PALAZYAN, Rosana. Disponível em: <http://rosanapalazyan.blogspot.com/search/label/%E2%80%A6%20uma%20hist%C3%B3ria%20que%20voc%C3%AA%20nunca%20mais%20esqueceu%3F> . Acesso em: 26 jun. 2021.

PARENTE, André. “ALÔ, É A LETÍCIA?”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102.

PARENTE, Letícia. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/preparacao-1-preparation-i> . Acesso em: jun. 2020.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, p. 200-212, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

REBESCO, Vanessa Lúcia de Assis. Bordados, sonhos e pesadelos: deslocamentos de traumas e objetos domésticos na obra de Rosana Palazyan. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 39, p. 81-91, jan./jun. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n39.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae> . Acesso em: 26 jun. 2021.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SCHOR, Gabriele. *Feminist avant-garde: art of the 1970s*. Vienna; Munich; London; New York: Prestel, 2015. (The Sammlung Verbund Collection).

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, [20--]. p. 59-89.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, n. 30, 71-98, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Narrar o trauma – A Questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clini.*, Rio de Janeiro, v. 20, n.1, p. 65–82, 2008.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Deborah. *A caged man breaks out at last*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2009/03/01/arts/design/01sont.html> . Acesso em: 6 março 2021.

TEGA, Danielle. *Tempos de dizer, tempos de escutar: testemunhos de mulheres no Brasil e na Argentina*. São Paulo: FAPESP, 2018.

TEGA, Danielle. *Tramas da memória: um estudo de testemunhos femininos sobre as ditaduras militares no Brasil e na Argentina*. Tese (Doutorado) - IFCH-UNICAMP. Campinas, 2015.

X, Márcia. Disponível em: <http://marciax.art.br> . Acesso em: 19 maio 2021.