



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Artes

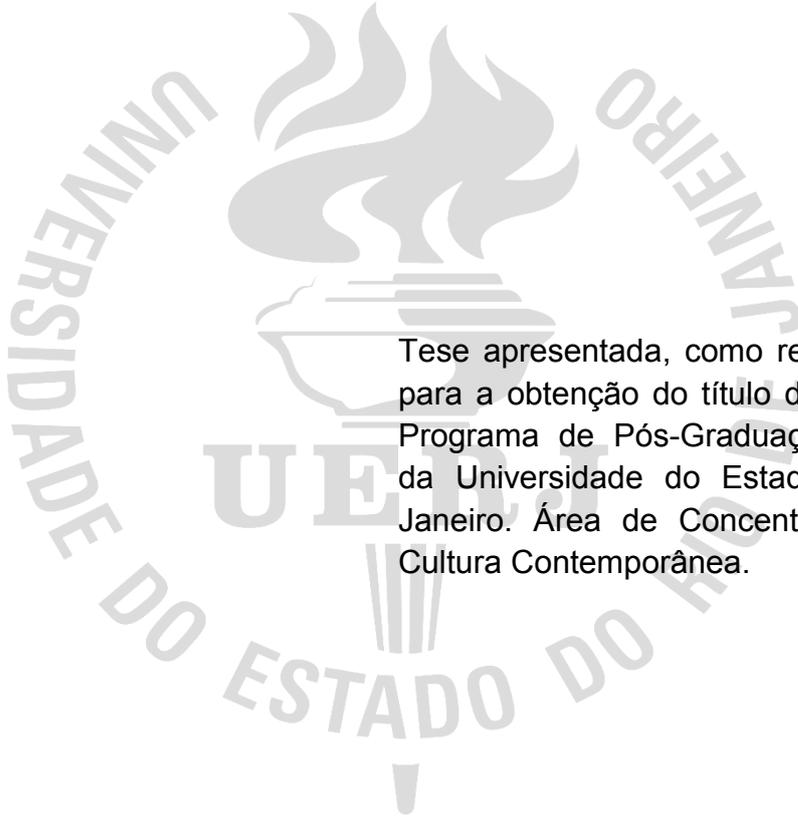
Juliana Notari Nascimento

***Amuamas e Mimoso: corpo e relato em experiência***

Rio de Janeiro  
2021

Juliana Notari Nascimento

***Amuamas e Mimoso: corpo e relato em experiência***



Tese apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora, 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. Rodrigo Gueron

Rio de Janeiro

2021

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

N244 Nascimento, Juliana Notari.  
Amuamas e Mimoso: corpo e relato em experiência / Juliana Notari  
Nascimento. – 2021.  
160 f.: il.

Orientador: Rodrigo Gueron.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Artes.

1. Corpo como suporte da arte - Teses. 2. Figura humana na arte -  
Teses. 3. Performance (Arte) - Teses. 4. Feminismo – Teses. 5.  
Subjetividade na arte – Teses. I. Guéron, Rodrigo, 1968-. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.041

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

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

---

Assinatura

---

Data

Juliana Notari Nascimento

***Amuamas e Mimoso: corpo e relato em experiência***

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

Aprovado em: 27 de agosto de 2021.

Prof. Dr. Rodrigo Gueron (Orientador)

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Mariana Rodrigues Pimentel  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Eloisa Brantes Bacellar Mendes  
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro  
2021

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe e meu pai por terem sempre acreditado em mim e me incentivado a seguir em frente, principalmente nos momentos mais difíceis de uma carreira artística incerta;

À árvore Samaúma pelo acolhimento curativo ancestral;

Ao búfalo Mimoso, por me puxar pacientemente na areia da praia;

À Oxum por me guiar esclarecendo minhas dúvidas a todo instante;

À Nanã por me manter aterrada e vitalizada;

Ao meu querido amigo Guto Bellucco, por me acompanhar nessa caminhada sempre atencioso, amoroso e perspicaz nas suas revisões e interlocuções;

À generosidade, aos ensinamentos e as ótimas conversas com o meu orientador Rodrigo Gueron;

As minhas avós Filomena Rodrigues e Irene Filuszteck (*in memoriam*), por tantos ensinamentos, carinho e inspiração;

À minha irmã Renata Notari por me ensinar a enfrentar as forças mortíferas com a persistência na vida.

À minha gata Conceição por seu carinho e mensagens tranquilizadoras realizadas nos momentos de maior aflição;

Ao meu tio Jorge Eduardo Nascimento por todo o apoio emocional e logístico;

À Marcelo Campos por ter aceito o convite para banca, mas infelizmente por motivos de saúde não pôde participar;

À Cristina Salgado, Mariana Pimentel, Jorge Vasconcelos e Eloisa Brantes por terem aceito participar da banca e por terem feito contribuições valiosas;

Aos amigos interlocutores: Clarissa Diniz, Juliana Acioly, Junior Boaventura, Claudia Müller, Paulo Henrique Martins, Daniela Paoliello e Renata Amador;

À FAPERJ pelo suporte à pesquisa;

À UERJ, universidade pública, gratuita e de qualidade, pioneira na implementação da política de cotas! VIVA UERJ VIVA!

Arte não é sobre arte. É sobre a vida, e isso resume tudo.

*Louise Bourgeois*

## RESUMO

NASCIMENTO, Juliana Notari. *Amuamas e Mimoso: corpo e relato em experiência*. 2021. 160 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O que move esta pesquisa são as experiências das ações estético-artísticas das videoperformances *Amuamas* e *Mimoso*, realizadas no estado do Pará. Ao longo da tese, tais experiências surgem como um estudo de caso a partir dos relatos dos seus processos criativos e realizações. Autores como Georges Didi-Huberman, Eduardo Viveiros de Castro, Silvia Federici e Jacques Rancière auxiliam a pensar sobre: o corpo, a experiência estética, o feminino, o feminismo, o trauma, a relação entre Natureza e Cultura sob a perspectiva de um corpo em incessante estado de invenção e arrebatamento pelas forças entrópicas do mundo. A pesquisa busca compreender, no âmbito de minha poética artística, as novas formas de produzir, sentir, perceber e conceitualizar a experiência da performance, que alcançam significados para além do campo da arte, com implicações éticas e políticas na vida cotidiana, destacando-se o enfrentamento das formas de controle e poder patriarcal capitalista sobre os corpos das mulheres ao longo da história.

Palavras-chave: Corpo. Experiência. Feminino. Feminismo. Performance. Relato. Subjetividade.

## ABSTRACT

NASCIMENTO, Juliana Notari. *Amuamas* and *Mimoso*: body and story in experience 2021. 160 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

What moves this research are the experiences of the aesthetic-artistic actions of the video-performances *Amuamas* and *Mimoso*, made in the state of Pará. Throughout the thesis, such experiences emerge as a case study from the reports of their creative processes and realizations. Authors such as Georges Didi-Huberman, Eduardo Viveiros de Castro, Silvia Federici and Jacques Rancière help to think about: the body, the aesthetic experience, the feminine, feminism, trauma, the relationship between Nature and Culture from the perspective of a body in an incessant state of invention and rapture by the entropic forces of the world. The research seeks to understand, within the scope of my artistic poetics, the new ways of producing, feeling, perceiving and conceptualizing the experience of performance, which reach meanings beyond the field of art, with ethical and political implications in everyday life, highlighting the confrontation of forms of control and capitalist patriarchal power over women's bodies throughout history.

Keywords: Body. Experience. Feminine. Feminism. Performance. Report. Subjectivity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Juliana Notari - Esboço da performance <i>Amuamas</i> .....	15
Figura 2 –	Juliana Notari - Esboço da performance <i>Amuamas</i> .....	29
Figura 3 –	Juliana Notari - <i>Não vou carregar essa cruz</i> .....	32
Figura 4 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	40
Figura 5 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	40
Figura 6 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	41
Figura 7 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	41
Figura 8 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	42
Figura 9 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	42
Figura 10 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	43
Figura 11 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	43
Figura 12–	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	44
Figura 13 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	44
Figura 14 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	45
Figura 15 –	Juliana Notari   <i>Amuamas</i> .....	45
Figura 16 –	Juliana Notari   <i>I don't know</i> .....	69
Figura 17 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	80
Figura 18 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	80
Figura 19 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	81
Figura 20 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	81
Figura 21 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	82
Figura 22 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	82
Figura 23 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	83
Figura 24 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	83
Figura 25 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	84
Figura 26 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	84
Figura 27 –	Juliana Notari   <i>Mimoso</i> .....	85
Figura 28 –	Theodore de Bry   <i>Hans Staden Assiste à Preparação do Corpo para a Devoração Canibal</i> .....	96
Figura 29 –	Juliana Notari   <i>Dra. Diva</i> .....	107
Figura 30 –	Juliana Notari   <i>Dra. Diva</i> .....	108

Figura 31 –	Juliana Notari   <i>Dra. Diva</i> .....	108
Figura 32 –	Juliana Notari   <i>Dra. Diva</i> .....	109
Figura 33 –	Juliana Notari   <i>Ferida da Bienal</i> .....	110
Figura 34 –	Juliana Notari   <i>Ferida da Bienal</i> .....	111
Figura 35 –	Juliana Notari   <i>Ferida da Bienal</i> .....	111
Figura 36 –	Juliana Notari   <i>Spalt-me</i> .....	112
Figura 37 –	Juliana Notari   <i>Spalt-me</i> .....	113
Figura 38 –	Juliana Notari   <i>Spalt-me</i> .....	113
Figura 39 –	Juliana Notari   <i>Spalt-me</i> .....	114
Figura 40 –	Juliana Notari   <i>Spalt-me</i> .....	114
Figura 41 –	Juliana Notari   <i>Diva</i> .....	124
Figura 42 –	Juliana Notari   <i>Diva</i> .....	125
Figura 43 –	Juliana Notari   <i>Diva</i> .....	125
Figura 44 –	Juliana Notari   <i>Diva</i> .....	126
Figura 45 –	Juliana Notari   <i>Diva</i> .....	127
Figura 46 –	Juliana Notari   <i>Diva</i> .....	127
Figura 47 –	Hans Baldung Grien   <i>O Sabá das Bruxas</i> .....	138
Figura 48 –	Xilogravura   <i>Execução das bruxas de Chelmsford</i> .....	139

## SUMÁRIO

1	<b>UMA FERIDA ENCRAVADA NA FLORESTA.....</b>	11
1.1	<b>Os métodos e o machismo estrutural.....</b>	21
1.2	<b>O risco escondido no desejo.....</b>	25
1.3	<b>A mãe sagrada da floresta.....</b>	28
1.4	<b>Não vou carregar essa cruz.....</b>	30
1.5	<b>O escapulário.....</b>	32
1.6	<b>A cura.....</b>	34
1.7	<b>A volta estranha.....</b>	36
1.8	<b>A culpa .....</b>	37
2	<b>CORPO, PATRIARCADO E GÊNERO.....</b>	46
2.1	<b>Corpo em experiência.....</b>	50
2.2	<b>Performance, videoperformance e registro de performance.....</b>	53
2.3	<b>Performance, corpo, imagem e representação.....</b>	58
3	<b>PERFORMANCE EM DISSENSO.....</b>	61
3.1	<b>O não-saber em experiência.....</b>	65
3.2	<b>Os contrários dissensuais.....</b>	71
3.3	<b>O acaso dissensual em <i>amuamas</i> e <i>mimoso</i>.....</b>	74
4	<b>OS POSSÍVEIS RELATOS.....</b>	86
4.1	<b>Entre o real e a ficção.....</b>	89
5	<b>UM DEVIR-ANIMAL.....</b>	93
5.1	<b>Tudo é humano.....</b>	98

6	<b>UMA VERDADE INARTICULÁVEL.....</b>	103
7	<b>OS PARENTES DE <i>AMUAMAS</i>.....</b>	106
8	<b>O TAPA E A FERIDA INFLAMADA.....</b>	128
9	<b>MULHERES, CORPOS, TERRAS E EXPROPRIAÇÕES.....</b>	133
10	<b>OUTRAS PERSPECTIVAS.....</b>	144
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	151
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	158

## 1 UMA FERIDA ENCRAVADA NA FLORESTA

Na madrugada, um bando de pássaros tira os algodões banhados com meu sangue menstrual do interior da ferida e seguem voando com os chumaços no bico. O espéculo cai no chão: a ferida à mostra, esgarçada. A Samaúma não sente dor, mas presente perigo. As células do seu tronco tramam um ataque defensivo, mas a comunicação entre elas é lenta. Os fungos já se encontram dentro da ferida, após terem percebido as moléculas do sangue desde o instante em que foi derramado, pela manhã. O caminho se abriu, milhões de fungos de todas as partes da floresta amazônica avançam velozmente, infinitamente mais rápidos que as células da Samaúma. A Samaúma tem medo de morrer!

Basta! Chega de pesadelo! Meu Deus! Como posso ter sido tão louca e irresponsável? Agora lá está a árvore aberta, no meio da floresta amazônica, levando chuva e exposta a todo tipo de ataque! O curandeiro havia me dito: “faça o seu trabalho, mas depois feche a ferida com barro porque, caso ela fique aberta, o pica-pau pode matar a árvore abrindo caminho para os fungos chegarem até o seu sistema central (a medula da Samaúma)”. Minha ferida (em formato de vulva), ao menos, encontra-se afastada do caule, em uma sapopema<sup>1</sup> com mais de dois metros de altura. Mesmo assim, penso, a vulva-ferida está aberta!

Preciso voltar a dormir e telefonar amanhã, logo cedo, ao pessoal da equipe e renegociar uma nova ida à ilha do Combú<sup>2</sup>, pois tenho que fechar a ferida. Quem sabe nem precisem levar tantos equipamentos de filmagem, penso.

Tenho dificuldades: ninguém da equipe atende, nem sequer respondem aos meus recados. Penso que podem estar na ressaca da quinta-feira após o carnaval ou então que a nova incursão na ilha seja um complemento do dia anterior de filmagem da performance, pelo fato de que eu não usei todo o período de diária

---

<sup>1</sup> As enormes e tabulares raízes externas da árvore Samaúma são conhecidas por sapopemas.

<sup>2</sup> A Ilha do Combú é a quarta maior ilha das 39 do município de Belém. É uma área de Proteção Ambiental Estadual, que apresenta ecossistema típico de várzea com paisagem florestal exuberante. Formada por um mosaico peculiar de espécies florestais, de rica fauna e de diversos cursos d'água. Hoje em dia, cerca de 200 famílias vivem na ilha do Combú e, vivem basicamente da pesca e do extrativismo dos recursos da floresta, sobretudo o açaí, que pode ser encontrado por toda a ilha. Por estar próxima à Belém, a sua margem voltada para a cidade é incluída em alguns roteiros turísticos fluviais de curta duração, ofertados por operadoras turísticas da região urbana de Belém e os moradores da região urbana de Belém também costumam frequentar o local nos fins de semana, em embarcações particulares.

contratado. Mando nova mensagem, deixando claro que o fato de ter acabado a performance antes do tempo era problema meu. Lembro que Arthur, um dos cameraman, até estranhou o modo abrupto como terminei performance, chegando a comentar: "já terminou? Tem certeza que termina assim mesmo?" Parei e pensei por um instante, mas não enxerguei outra possibilidade de conclusão para a ação (quanto ao vídeo, porque a performance realmente já havia terminado).

Respondi a Arthur, dentro do meu estranho e incomodo cansaço: "sim, terminou, vamos acabar assim mesmo, mas agora vamos subir o drone antes que essa chuva que vem chegando molhe a ferida!". Àquela altura, vivendo em Belém, eu já havia aprendido a ágil linguagem do céu. Intuímos que a chuva nos alcançaria em mais ou menos vinte minutos. Seria breve, mas forte o suficiente para molhar a ferida. Isso estragaria a continuidade do vídeo. Ainda tínhamos que desmontar e proteger todo o set de filmagem.

O drone sobe, percorrendo o tronco da Samaúma e focando a vulva-ferida. Lentamente ela desaparece, deixando para trás uma marca na floresta, que se torna insignificante diante da imensidão da paisagem da floresta amazônica.

\*\*\*

Já me aconteceu, algumas raras vezes, de experimentar com profunda intensidade um sentimento arrebatador e violento de desamparo cósmico. Nessas condições, qualquer dor, por mais abrupta e dilaceradora que seja, quando vista diante da grandiosidade do cosmos, parece apenas um leve sopro do vento acompanhado de alguns grãos de areia sobre a pele. Tirando raras exceções, daqueles momentos de epifania na vida ordinária, costumo seguir instintivamente a miserável parte inumana da humanidade. Como disse Eça de Queiroz, "dói mais uma dor de dente que uma guerra na China".

No entanto, quando estou fazendo algum trabalho de arte em performance, esse tipo de experiência é acompanhado por um arrebatador estado de fusão cósmica que é algo realmente indescritível: escapa às tentativas de definição do pobre e insuficiente pensamento discursivo. Desse modo, só consigo minimamente traduzi-las por meio de algumas ações, em imagens de trabalhos artísticos ou em relatos um tanto precários, como estes que insisto fazer aqui.

Tal arrebatamento experimentado nessas raras experiências, que talvez só tenha ocorrido de forma plena nos trabalhos *Amuamas* e *Mimoso*, me faz comungar com o cosmos, ou melhor: me faz "ser" o cosmos. Envolve a perda de si, minha própria desposseção. As experiências me transformam, espiritual e subjetivamente. Tamanha intensidade me deixa machucada, muitas vezes. Chego a correr risco de morte em algumas performances, o que me faz pensar sobre certa indiferença que eu talvez demonstre em relação ao perigo, como se eu estivesse imune a ele ou não pudesse ser atingida diretamente.

Essa forte aliança confiante que estabeleço com o acaso nas minhas performances me parece algo intrigante, não sei bem como defini-la. O meu espanto redobra ao perceber que, na vida cotidiana, dificilmente me arrisco com a intensidade que me surge nas performances. O perigo e o acaso se imbricam na relação do corpo com a experiência da performance. Entendo que, em minha produção, o corpo é o principal território de expressão: ele constrói a ponte para outras paisagens e é entre suas brechas que me lanço em busca de experiências que permitem vislumbrar novas possibilidades de existir. Reitero que um dos frutos dessas experiências limites é a possível "perda de si", minha própria desposseção, desidentificação, em meio a processos de transformações estético políticas.

Mas voltando a *Amuamas*, me recordo que, no início, sentia um pouco de culpa e vergonha pela necessidade de machucar uma árvore. Abro uma espécie de ferida em formato de vulva na Samaúma, com ajuda de martelo e escopo, inserindo dentro dela alguns elementos, incluindo meu sangue menstrual e um espéculo ginecológico de aço.

Após uma temporada na Floresta do Tapajós, em Santarém, para visitar duas Samaúmas centenárias, conheci Iracildo, um curandeiro da comunidade do Maguari e minha culpa foi dissipada. Conteí a ele como seria a performance. Não só ele gostou, como também me incentivou a fazê-la, me instruindo a fechar a ferida com barro, em vez de usar a resina vegetal que eu pensava utilizar. Ele disse que, através do barro, a Samaúma poderia respirar e estaria protegida do pica-pau. De outro modo, a ferida podia se aprofundar, deixando o caminho aberto para os fungos alcançarem o caule central, o que seria letal para a árvore.

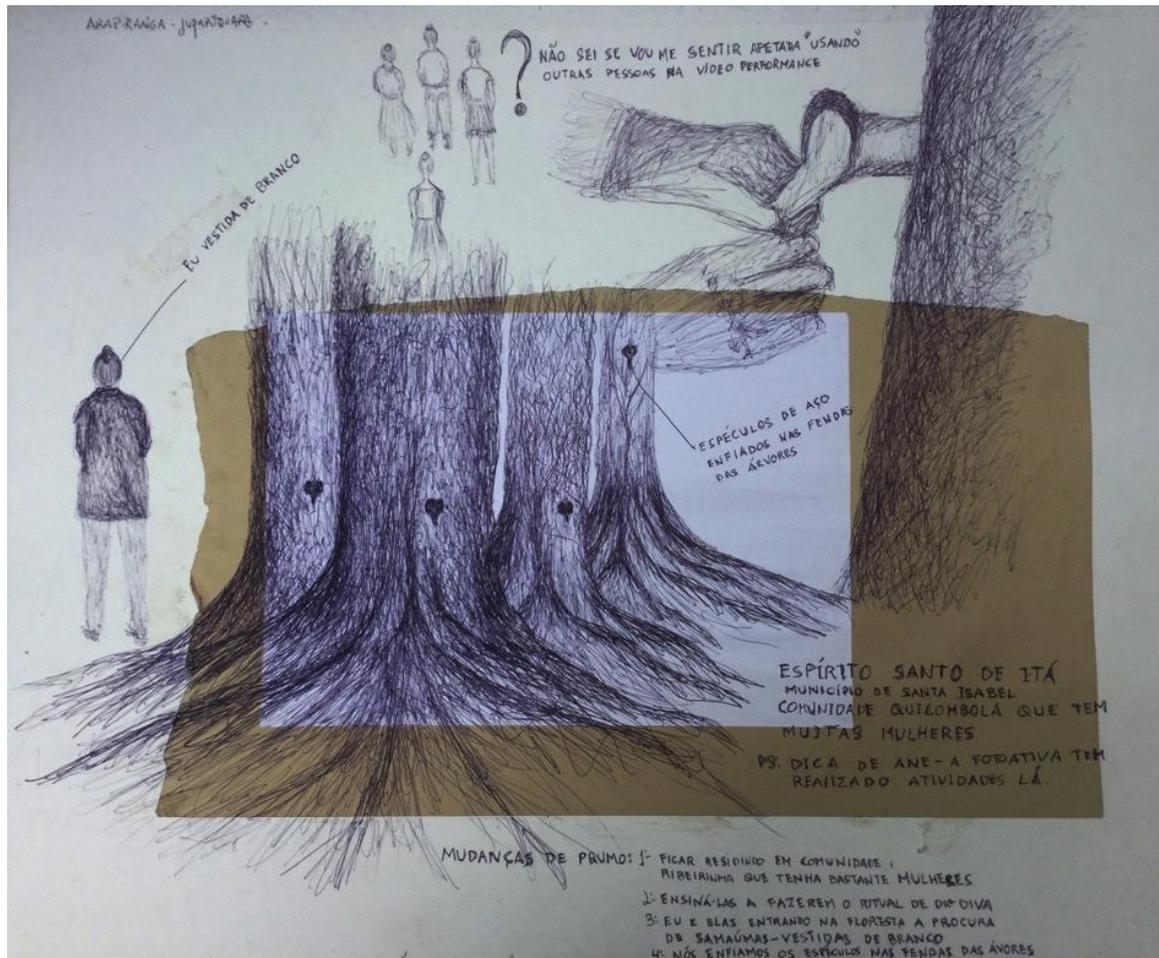
Tive discussões ásperas com algumas pessoas que acabaram questionando meu gesto aparentemente violento. Tentei tranquilizá-las, explicando que o impacto seria passageiro na saúde da árvore. As palavras e o incentivo do curandeiro me

ajudaram bastante. Talvez meu sentimento de culpa só tenha realmente se atenuado após encontrar a Samaúma da performance, pois pude senti-la, estabelecendo uma espécie de conexão espiritual com a árvore ao pedir sua permissão para furá-la.

Em *Amuamas*, com um gesto de persistência carregado de força mística, eu adentro a floresta amazônica levando comigo instrumentos cirúrgicos e meu sangue menstrual coletado ao longo de nove meses. Estou em busca da grande “Mãe Sagrada da Floresta”, a centenária árvore Samaúma. Ao encontrá-la, escavo com martelo e escopo uma ferida em formato de vulva no seu tronco, banho-a com meu sangue menstrual e introduzo em seu interior um espécuro ginecológico. A ação é ritualística e intrusiva e termina por deixar uma ferida aberta, uma marca encravada no interior da floresta.

Nenhum sinal da equipe de filmagem. Só consigo falar com Junior, meu amigo e assistente que mora na ilha e logo se prontifica a me acompanhar ao local da Samaúma. Achei ótimo, mas pergunto se haveria algum problema caso eu resolvesse ir sozinha. Disse que não haveria, mas reforçou que seria mais seguro que fosse junto, visto que o local era mais isolado das casas ribeirinhas.

Figura 1 - Juliana Notari - Esboço da performance *Amuamas*. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Junior morava em um largo igarapé chamado Furo da Paciência. A casa de sua família ficava na esquina da entrada do Igarapé do Piriquitaquara, onde estava a Samaúma, localizada na propriedade de Leandro, que morava no final desse igarapé. No dia da performance, tanto ele quanto sua esposa e cachorros nos receberam com absoluta gentileza e foram bastante solícitos durante todo o processo. Eu avisara, desde o início, que a performance envolvia uma pequena ferida na Samaúma, mas frisei que a fecharia ao final. Após a explicação, em momento algum ele hesitou em permitir. Percebi que o seu entendimento envolvia a ideia de que eu precisava realizar algum tipo de ritual religioso na árvore (tal ideia, de certo modo, não deixa de ser verdadeira).

Durante todo o processo, incluindo a sequência de visitas de campo e a filmagem, ele sempre se mostrou entusiasmado e simpático com todos, fazendo

questão de não deixar que o dinheiro intermediasse as relações. Morava com a esposa em uma bela e grande casa de madeira, de arquitetura ribeirinha. Essa casa, na beira do rio, não ficava muito próxima do local da Samaúma, de modo que era mais fácil chegar no local da árvore passando para além da casa de Leandro e desembarcando quinhentos metros adiante. Assim, o caminho da margem até a Samaúma ficava bem mais curto, porém sem trilha e, por isso, mais arriscado.

O barqueiro poderia me deixar lá e eu precisaria apenas passar por um pequeno trecho de mata encharcada até alcançar a terra. Mesmo sem trilha mais adiante até a Samaúma, esse era o único trecho que me preocupava: sabia que aquele era um dos ambientes favoritos das cobras e já havia escutado relatos de picadas de cobra na Ilha. Em uma das nossas visitas de campo para conhecer as duas Samaúmas daquela propriedade, eu e Júnior decidimos visitar primeiro a que estava mais longe da casa de Leandro.

Ela ficava mais avançada para dentro da mata, numa área demasiadamente encharcada. Onde há Samaúma podemos esperar que o entorno seja um terreno bastante úmido<sup>3</sup>. Júnior ia descalço: só andava assim, pois não havia quem o fizesse andar calçado na ilha, embora adorasse usar sua coleção de tênis nas saídas para Belém. Eu usava botas sete léguas, com a água já prestes a invadir suas bordas.

Ao nos ver entrando na mata, Leandro advertiu, sem grande alarde: "é bom ter cuidado, tem dado muita cobra nessa época". Imediatamente lembrei do episódio ocorrido com o marido de Nena, que morava em um igarapé próximo dali. Há alguns anos, ele foi picado por uma cobra venenosa naquelas imediações. Por não ter sentido os sintomas naquele momento, acabou não indo a Belém para tomar o soro antiofídico. Naquele mesmo dia surgiram os sintomas e ele morreu rapidamente.

Eu, que já estava receosa, decidi desistir daquela pequena expedição arriscada. Júnior se indignou, demorou a aceitar e só pôde compreender quando falei que seria perigoso e dispendioso criar as condições para filmar em meio àquela situação pantanosa. Fomos, então, em direção a outra Samaúma (a escolhida), que estava em um terreno mais seco, embora bem mais próxima da margem do Igarapé.

---

<sup>3</sup> As áreas próximas as Samaúmas são bastante úmidas e encharcadas. Isso ocorre porque suas raízes retiram a água das profundezas do solo abastecendo não apenas ela mas outras espécies, irrigando e protegendo todo o reino vegetal a sua volta.

Mesmo indo sozinha fechar a ferida, me sentiria mais segura, pois a Samaúma estava próxima, a cerca de duzentos metros da margem e quinhentos metros da casa de Leandro. Se houvesse algum problema eu poderia esperar algum barco de morador passar, embora fossem poucos daquele lado. Em todo caso, também poderia me comunicar através do celular, afinal eu estaria em um dos locais mais conectados da ilha: ao lado de uma “antena de Samaúma”. O sinal das operadoras de celular é bastante ruim em toda a ilha ou simplesmente não funciona. Os ribeirinhos, no entanto, descobriram que o local mais privilegiado para acessar qualquer sinal de operadora de celular é estando próximo a uma Samaúma. Fiquei impressionada quando Júnior me contou isso e só acreditei quando vi as pessoas em suas canoas/rabetas paradas no meio de um igarapé, próximas a uma Samaúma, acessando seus celulares. O próprio Junior fez o teste com o meu celular para me comprovar o fato, que se tornava ainda mais interessante quando lembramos que os povos da floresta, desde os primórdios, utilizavam as sapopemas da Samaúma para se comunicar. Quando se bate nelas, o ruído reverbera por todo o tronco e é ouvido a grandes distâncias, como um tambor.

Mas volto à questão: “por que terminei a performance antes do tempo?”, ou ainda: “porque não fechei a ferida?”. Continuo sem saber, mas estou certa de que preciso agir o mais rápido possível para expurgar essa angústia. Eis que, de repente, me pego pensando: “se tivesse terminado um desenho, uma pintura ou uma escultura e no dia seguinte percebesse que ainda não havia finalizado, não seria tão complicado retomar e finalizar! Por que fazer performance é tão complicado!?”

Mas agora não é hora de se lamentar ou pensar sobre a complexidade que envolve os processos da performance arte, reflito. Amanhã acordo bem cedo e vou fechar sozinha essa ferida, seja como for! Penso, porém: “Como assim? Como vou agir sem registrar a ação? Sem nenhum espectador? E a arte? A performance?”.

Se há uma coisa que aprendi muito bem em minhas jornadas pela região Norte, posso dizer que esse legado foi ter aprendido a educar minha intuição. Nessas terras de encantarias, nada vem por acaso! Seja na experiência cotidiana em Belém, nas experiências de convívio com amigos ribeirinhos, nas cerimônias guiadas pela ayahuasca em diferentes grupos e circunstâncias: creio que uma nova forma de estar no mundo se moldava a todo instante, expandindo minha subjetividade.

Nesse tipo de experiência você penetra em outros campos de observação da própria vida e das outras camadas que constituem a vida ou aquilo que chamamos de “natureza”, por exemplo. A complexa rede que fundamenta as cosmologias amazônicas faz com que seja possível experimentar diferentes formas de existir na Terra, alterando todo o sentido daquilo que entendemos por existência, seja ela animal, vegetal, mineral ou espectral. Ao permitir o próprio atravessamento por essas forças, há o despertar para ligações profundas com o cosmos, com espiritualidades: com tudo ao nosso redor, alcançando um sentido uno de existência. É em tal contexto que uma espécie de metafísica intuitiva se desenvolve.

Aprendemos por osmose a todo instante, no dia-a-dia: os conteúdos nos atravessam pelos poros da pele, nos banhos de rio, nas chuvas, na umidade do ar, nas diferentes convivências com pessoas e com diferentes espécies. Assim, vai se adquirindo uma sabedoria cósmica que amplia e alarga nossa existência e faz romper velhas limitações. Talvez se trate de uma concepção fundamentalmente sagrada da existência, profundamente espiritual e mágica. Tal concepção encontra ressonâncias no conceito do “perspectivismo ameríndio”, cunhado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. O mais interessante nos princípios filosóficos do “perspectivismo ameríndio”, é sua concepção das relações entre “Natureza” e “Cultura”, radicalmente distinta daquela que perdura na tradição ocidental, desde a Grécia antiga até o período do iluminismo.

Mais adiante retomarei esse assunto, mas resumidamente podemos dizer que, nas cosmologias amazônicas, os animais, as plantas, os espíritos, os deuses, os objetos têm suas próprias perspectivas. Viveiros de Castro diz: “basta existir para poder ser pensado como (se pensando como) sujeito, e portanto, para se pensar como sujeito, isto é, como sujeito de uma perspectiva” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 118). Isso faz com que a perspectiva seja menos algo que se tem, que se possui, e “muito mais algo que tem o sujeito, que o possui e o porta (no sentido do *tenir* francês), isto é, que o constitui como sujeito” (Ibid.,p.118). Segundo Viveiros de Castro, a proposição perspectivista por excelência é: “O ponto de vista cria o sujeito”. Ela distingue o perspectivismo do relativismo ou do construcionismo ocidentais, que afirmariam, ao contrário, que “o ponto de vista cria o objeto” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 118-119).

Nos princípios filosóficos ameríndios há a possibilidade de nos experimentarmos-nos outros, considerando que tais posições – eu e outro, sujeito e

objeto, humano e não-humano – são precárias, instáveis e podem ser intercambiadas. Essa concepção expande e conecta de forma vital a nossa relação com todos os entes vivos e as coisas que habitam o planeta, trazendo importantes implicações que podem transformar radicalmente a nossa experiência de existir, modificando e propondo outros modos de vida diferentes daqueles impostos pelo regime patriarcal-capitalista neoliberal que domina o planeta.

Entretanto, os modos de vida entrelaçados a esse “perspectivismo multinaturalista”, assim como outros princípios de diferentes culturas dos povos originários que habitam as margens do mundo, estão desde sempre ameaçados pelas forças que compõem o sistema patriarcal capitalista. Felizmente a força de muitos desses povos insistem em resistir, com a força de seus princípios não-antropocêntricos, na contramão do atual cenário Antropoceno<sup>4</sup> em que vivemos.

Desde 2013 pude passar longas temporadas no Norte, o que me possibilitou viver experiências de ampliação e conexão de minha subjetividade a outras sensibilidades humanas e não-humanas. Isso tem sido de fundamental importância para expansão do meu desenvolvimento pessoal e se reflete no âmbito da minha produção artística, na qual é possível notar diferentes caminhos poéticos desde o ano de 2013.

Entendo que podemos aproximar a arte do “perspectivismo ameríndio”, trazendo esse aspecto do pensamento indígena segundo o qual humanidade, intencionalidade e subjetividade não são exclusividades dos seres humanos, mas capacidades de uma infinidade de outras espécies, potencialidades que se difundem por todo o cosmos.

Duas questões, a serem retomadas mais adiante, me interessam destacadamente nessa relação entre arte e “perspectivismo ameríndio”: a importância que ambos dão ao Corpo e a possibilidade da experiência da perda de si, da despossessão do Eu. Tanto na arte como no perspectivismo ameríndio há a possibilidade de inverter posições com o objeto de conhecimento, deixá-lo ser sujeito, fazer com que conhecer seja personificar, transmutar perspectivas, se tornar múltiplo, indiscernível, entrar em constante devir. Tais experiências se dão no corpo e através dele, por isso este ocupa uma posição de importância central, diferentemente da insignificância

---

<sup>4</sup> O Antropoceno, explica Chakrabarty (2009), foi um evento, em que a presenciamos a transformação de nossa espécie de simples agente biológico em uma força geológica colossal que põe em risco a sustentabilidade planetária.

dada ao corpo e a relação de subordinação dele ao “espírito”, nas tradições dominantes do pensamento ocidental. Assim, tanto o pensamento filosófico do “perspectivismo ameríndio” quanto a arte são espaços privilegiados para se investigar o potencial do corpo na produção de subjetividade como processo.

Mas retornando à vulva-ferida, imersa nessa larga sensibilidade aguçada, começo a suspeitar que há algo mais na minha ânsia incômoda de querer fechar com urgência a ferida na Samaúma. Me dou conta de que não era a saúde da árvore que me atormentava, afinal sabia que tinha sido suficientemente profilática quanto à distância entre o seu caule para a sua sapopemba, onde escavei a ferida, assim como a fenda escavada era bem pequena em tamanho e profundidade, quando vista na perspectiva do tamanho grandioso da sapopemba que lhe abrigava.

No entanto, um “insight” perdido em meio a sentimentos ambíguos de angústia me faz perceber que minha ferida interna ainda permanecia aberta. Algo muito profundo me perturbava e não se resolveria apenas com o fechamento da ferida, que planejava fazer no dia seguinte como conclusão da performance. Havia algo mais a ser tratado, um pus a ser removido antes de qualquer movimento de cura. O que fazer então? Talvez o fechamento da ferida fosse um movimento paliativo, um ato de falsidade onde eu própria me trairia? A sensação de impotência em não saber dar forma às feridas através dos sintomas só faz crescer meu mal-estar. Fica dolorido e difícil descobrir a técnica que transforma em expressão o final desse trabalho!

Tentando me acalmar, reviro o material de trabalho usado na performance do dia anterior. Tiro um a um, do interior da sacola preta: escopos, martelo, pinças cirúrgicas, espéculos ginecológicos de aço, várias espécies de sementes grandes da Amazônia, pingentes de cristal de lustre (em forma de espermatozoide), bacias de aço, garrafas de vidro, cuia, chumaços de algodão, potes vazios que usei para guardar meu sangue menstrual (ainda com resquícios de sangue coagulado). No canto esquerdo, no fundo da bolsa, quase escondidos, encontro os materiais que não usei. Lá estão os montinhos de barro e a pomada antibactericida: mistura de vaselina, própolis e canela que fiz para passar na ferida antes de fechá-la com barro.

Penso novamente: “Se levei esse material para fechar a ferida, porque não o fiz?” Imediatamente um pensamento de culpa, típico de nossa formação cultural judaico-cristã, me acomete, mas dessa vez a culpa é transferida a outrem: “é claro que isso só pode ter acontecido por causa daquela equipe impaciente formada só

por homens! Ah, como eu queria uma equipe formada inteiramente por mulheres nesse trabalho tão feminino!” Eu sabia que precisava e procurei, mas onde em Belém estariam elas? A câmera *womam*? A técnica de som? Maldito patriarcado, atrapalhou o meu trabalho!

### 1.1 Os métodos e o machismo estrutural

O corpo da Samaúma era bem mais duro do que havia imaginado. Esse fato talvez tenha gerado certa impaciência na equipe, pelo tempo que levei abrindo a ferida. Enquanto escavava a ferida/vulva na árvore, vestida inteiramente de branco, como uma “médica”<sup>5</sup> em plena paisagem amazônica, um dos *cameraman* me interrompe. Percebe que estou com dificuldades no processo de abrir o tronco da árvore. Diz que o escopo está cego e sugere trocá-lo pelo reserva. Indignada, paro. Saio do meu “estado performance”. Respiro fundo e explico, com certo tom incisivo, que aquela dificuldade também me pegou de surpresa, mas que era bem-vinda e fazia parte do processo do trabalho<sup>6</sup>.

Lembro, nesse momento, da necessidade de manter a continuidade daquelas cenas e que, em função disso, não poderíamos trocar o escopo. Nesse momento, o mesmo *cameraman* me apresenta uma alternativa para dar a noção da continuidade na troca do escopo. Terminei recusando por achá-la “fake” demais. O outro *cameraman*, seu amigo e sócio na produtora, pediu para que ele tivesse mais paciência, lembrando-o de que estavam filmando uma performance e não uma cena de filme. Ele tinha mais familiaridade com aquela situação exaustiva, pois fez parte da equipe que filmou a minha performance *Soledad*, há quatro anos atrás. *Soledad* durou quase cinco horas e, na maior parte do tempo de performance (excetuando-se a parte em que retiro e limpo os ossos humanos de dentro da urna), é um trabalho monótono e exaustivo de limpeza de um mausoléu abandonado e insalubre.

---

<sup>5</sup> Na videopreformance, *Amuamas* (palavra Samaúma escrita de traz para frente) eu usei a mesma roupa da performance *Soledad*, na qual eu limpo um mausoléu de um cemitério abandonado em Belém. É uma roupa composta de calça comprida e blusa de mangas compridas do tipo jaleco usado pelos profissionais da medicina.

<sup>6</sup> Não ensaio nenhuma performance. Quando possível, me preparo com exercícios físicos e testo alguns dos materiais que serão utilizados nela.

Aproveito a parada forçada para reforçar questões já discutidas em reuniões anteriores, como a ideia de não haver repetição de cena, por se tratar de uma performance na qual o tempo prolongado e ininterrupto da ação era necessário e mesmo sagrado naquele momento. Terminei dizendo: “Por favor, tenham paciência, vamos filmar! Performance envolve imprevistos que não deixam de ser bons para o trabalho! A partir de agora, por favor, mesmo se algum equipamento precisar de troca de bateria ou coisa do tipo, façam sem precisar me interromper. Se houver alguma perda<sup>7</sup> na captação de imagem ou de som, prefiro que percam, mas peço que não me interrompam mais”.

Noto que muitos profissionais do meio audiovisual guardam certos hábitos ou mesmo “vícios” da própria linguagem, adquiridos em suas práticas diárias no mercado publicitário ou do cinema onde, de modo geral, a luta é mais pela eficácia do que pela autenticidade. Um deles é o fato de que, para eles, tudo é passível de repetição: tudo poderia ser cortado, portanto. Contra tal hábito, a própria ação da performance se protege contra a interrupção, ao criar um campo de força ao redor do seu ambiente. Porém, durante a construção da videoperformance, só basta esse campo de força diminuir um pouco para que os vícios da equipe de filmagem, sobrepostos ao machismo estrutural, eclodam. Desse modo, um ou outro sente-se à vontade para atravessar a performance, ou pior, para “cortá-la” violentamente.

Com a prática, percebi que essas intromissões, mesmo com todas as conversas prévias, guardam relação com outros fatores. O primeiro diz respeito ao meu método de trabalho híbrido, que mistura as linguagens do audiovisual e da performance. Esse fator possivelmente abre brechas para que tais intromissões ocorram.

Antes de iniciar a performance e ao final eu divido a direção com a equipe de filmagem, deixando-os bastante livres para criarmos juntos planos que sirvam de abordagem para entrada e saída do local da ação principal onde a performance acontece. Nesse momento, eles utilizam livremente seus repertórios audiovisuais – que inclui a possibilidade de repetição de cena – e eu me torno praticamente uma atriz dirigida por eles. Repito inúmeras vezes diferentes possibilidades de planos,

---

<sup>7</sup> Essa percepção é interessante, e, a partir dela, surge a seguinte indagação: no meu processo artístico, a experiência é mais importante do que a obra? Como partilhar a experiência/obra em situações adversas? Retomarei essas questões mais adiante.

mas, ao sentir o primeiro sinal de cansaço físico, paramos para iniciar a performance.

Esse método também funciona como uma espécie de preparação do corpo para a performance seguinte. O início e o término de performance, em geral, são momentos delicados, muitas vezes de difícil resolução, com certa independência em relação à ação central (performance em si). Essas imagens poderão ser bastante úteis no processo de edição da videoperformance. Noto, entretanto, que a experiência de deixar a equipe mais livre no início do trabalho pode confundir os procedimentos utilizados para filmar a etapa seguinte - a performance em si - que impõe certos métodos (como o de não haver interrupções e repetições de cena).

Creio que, para além do seu efeito subjetivo, uma das características que mais me atrai na performance é justamente o fato de que ela trai a ideia de representação. Desse modo, quando é interrompida, além do corte na alma, traímos também uma das características que mais me interessa em sua linguagem.

Em geral, o trabalho com os profissionais do audiovisual não é fácil. O tempo, na concepção deles, parece estar sempre em um passado, presente ou futuro planejados. Me parece ser difícil fazê-los entender que o meu tempo é o da experiência, da incerteza do instante e que a “agoridade” desse instante pode ser longa. As horas ininterruptas da ação são essenciais ao meu processo, mesmo que na pós-produção eu resolva cortar muitos minutos de duração da ação. O tempo na profissão muitas vezes acentua certos vícios e cacoetes. Por mais que eu explique previamente e didaticamente as intenções do trabalho e as diferenças entre o processo usual do cinema (representação) e o registro de uma performance (apresentação), assim como os planos de filmagem que me interessam (evito ao máximo o uso da subjetiva) e os diferentes tempos usuais dessas linguagens, fatalmente surgem conflitos e momentos tensos, na filmagem ou na edição. Dificilmente os profissionais estão preparados para captar uma mesma ação ininterrupta por mais de duas horas, mesmo estando os equipamentos bem carregados.

Tenho todo o cuidado na observação da linguagem de cinema e do vídeo no processo de construção das videoperformances e passei, inclusive, a assistir filmes com um olhar mais técnico. A linguagem audiovisual é parte fundamental do trabalho, em complemento à linguagem da performance, afinal a exibição da videoperformance é feita por meio de projeções de vídeo Full HD ou 4K. Diante de

alguns obstáculos, entendi que deveria montar sozinha a videoperformance antes de trabalhar junto ao editor. Creio que o método tem sido extremamente profícuo e o saldo final é de mútuo aprendizado a partir de nossos diferentes pontos de vista, incluindo as ricas discussões possíveis. Penso que a arte, em seus vários campos, pode se revigorar imensamente a partir desses embates.

É preciso retomar, no entanto, a segunda questão que contribui para a interrupção da performance: o machismo estrutural presente na equipe de filmagem, quase sempre composta apenas por homens. Até agora tive somente uma oportunidade de trabalhar com uma mulher na equipe de filmagem: a diretora e produtora Rosa Melo<sup>8</sup>, que me ajudou a produzir e co-dirigir a videoperformance *Mimoso*, realizada na Ilha do Marajó em 2014. Na ocasião, pude presenciar seu esforço exaustivo, seu papel difícil na direção de uma equipe de homens, que fazia alguns acharem que se tratava de uma pessoa chata e autoritária.

No dia da filmagem de *Amuamas*, ainda no porto em Belém, observando o comportamento dos integrantes da equipe carregando os equipamentos no barco, pressenti que teria problemas para exercer a autoridade necessária. Cheguei a comentar com Junior, reservadamente, que talvez tivesse que elevar a voz algumas vezes e parecer uma chata para conseguir dirigir a equipe de cinco homens. Ele, um belo homem negro e gay, extremamente sensível, logo entendeu minha preocupação, pois sabia desde sempre o que era sentir preconceito. Com uma expressão de lamento e cumplicidade, disse que ficaria atento para ajudar a diminuir a tensão, caso fosse necessário.

Em função da tensão própria aos ambientes de *sets* de filmagem, devido aos custos envolvidos, os *sets* recorrem comumente a uma lógica de funcionamento bastante hierarquizada. As equipes da técnica e da direção, são majoritariamente masculinas, o que explica o fato de não ter sido possível encontrar em Belém nenhuma profissional da parte técnica para fazer a captação de imagem e som de *Amuamas*. Não é por acaso que as mulheres são maioria apenas nas equipes de produção, o que é sintomático da divisão do trabalho que produz relações de gênero patriarcalistas, onde trabalhos extremamente importantes relacionados a produção e

---

<sup>8</sup> A diretora Rosa Melo, na ocasião estava percorrendo o Brasil para mapear a cena brasileira de arte contemporânea para a série de TV Brasil visual. O projeto da série previa recursos financeiros, para custear alguns projetos artísticos. A performance *Mimoso (2014)* foi um deles assim como a performance *Vaca da Montanha (1994)* de Laura Lima foi reapresentada na praia do Arpoador no Rio de Janeiro.

reprodução da vida (que envolvem o cuidado, como o doméstico, de enfermeira, de professora, de produtora e outros) são majoritariamente exercidos por mulheres e são pouco reconhecidos e mal remunerados pela sociedade.

Meu pressentimento se confirmou, logo que começamos a segunda parte da filmagem (a performance em si). Os homens tinham dificuldades em serem dirigidos por uma mulher e me cortavam bruscamente, apesar de todo cuidado que tive em explicar previamente o meu processo artístico e os métodos envolvidos.

A intensa raiva do machismo ao redor aparentemente dificultaria o processo, mas deu um impulso paradoxal à ação da performance, pois eu extravasava ali aquele sentimento. Na realidade, eu parecia estar praticamente estuprando uma entidade feminina: a Samaúma, “mãe sagrada da floresta”. A raiva fortalecia meus golpes de martelo no escopo e a ferida em forma de vulva se abria, desenhando-se no corpo da Samaúma. Após esse gesto violento, ungi a ferida com meu sangue menstrual e introduzi nela um espéculo ginecológico de aço inoxidável. Em seguida, inseri chumaços de algodão banhados com o sangue, um pingente de lustre de vidro com formato espermatozoidal, uma semente amazônica grande e novamente voltei a ungi-la com meu sangue.

No início combinei com Rosa Melo para trabalhar na co-direção dessa videoperformance. Porém, as agendas não se casavam e, quando permitiam, as passagens aéreas haviam quadruplicado seu preço por causa do período carnavalesco. Com o orçamento apertado, decidi fazer sozinha, afinal já tinha a experiência de acumular as duas funções - direção e performer - no processo da videoperformance *Soledad*. Mesmo tendo sido um processo exaustivo, havia funcionado. Porém, depois da experiência “cortante” de *Amuamas*, aprendi que não posso, de modo algum, dispensar a co-direção das videoperformances.

## 1.2 O risco escondido no desejo

Considerava que fazer *Amuamas* seria bem mais simples em termos de ação (performance), direção e produção que as videoperformances anteriores (*Mimoso* e *Soledad*), também realizadas no Pará em 2014. Eu não iria correr, afinal, nenhum risco corporal nem precisaria lidar com alguma imprevisibilidade dos animais (em

*Mimoso* tive que interagir com um búfalo não castrado). Me iludi. Talvez essa, que me parecia inofensiva, tenha sido a performance que lançou meu corpo numa experiência mais arriscada.

Me sentia estranha no dia da filmagem. Um nível energético baixo, pouca força e vitalidade para quem se dispunha a realizar uma performance e dirigir um *set*. Só depois de um mês fiquei ciente de que estava em um estágio bastante perigoso de anemia profunda. Talvez eu não soubesse – ou não quisesse saber – porque se tivesse consciência do problema não iria poder realizar a performance, obrigada a interromper a coleta mensal do sangue menstrual que ia acumulando no congelador para untar a ferida na Samaúma.

O fato é que, desde os 22 anos de idade, sofro de adenomiose uterina. Essa doença causa o espessamento dentro das paredes do próprio útero, provocando variados sintomas: dor, sangramento e cólicas fortes, especialmente durante a menstruação. Adenomiose tem cura através da cirurgia para retirada do útero, porém este tipo de tratamento só é feito quando os sintomas não conseguem ser controlados com remédios anti-inflamatórios ou hormônios.

O tratamento com hormônio, nos últimos anos, não mais surtia efeito e meu ginecologista disse que eu talvez tivesse que retirar o útero. Apesar de não ter ou desejar ter filhos, fiquei meio abalada com essa possibilidade. No entanto, enquanto trabalhava o espírito para talvez viver sem útero, uma ideia me ocorreu. Resolvi que iria fazer uma sopa do meu útero e tomá-la em um ritual performático. Assim como aconteceu na performance *Mimoso*, eu iria incorporar uma força (agora feminina e não masculina) que fatalmente seria dispersada no universo, mas dessa vez seria diferente: assim como fazem todas as células do meu corpo, eu iria realizar uma assimilação autofágica, um movimento de dentro-fora-dentro, após a eliminação antropeômica de um organismo impuro, inflamado, que seria arrancado, expulso de mim, mas retornaria ao meu corpo por meio de uma ação auto-antropeômica.

Eu tinha, no entanto, uma última cartada contra a doença: colocar um DIU de hormônio que me fizesse parar de menstruar. Comecei a usar o DIU e os sintomas da doença sumiram. Entretanto, como ocorre com grande parte dos remédios da biomedicina ocidental, outros sintomas apareceram. Passei a me sentir como se fosse uma mulher castrada, pois meu útero estava paralisado pelos hormônios do DIU, que suspendia a menstruação e roubava grande parte de minha libido.

Meu ginecologista diz que esse DIU hormonal é a criação mais importante da medicina ginecológica desde a pílula anticoncepcional. Creio nessa importância no tratamento da adenomiose (minha doença) ou da endometriose (considerada uma epidemia contemporânea das mulheres), pois pode evitar a histerectomia total ou parcial. Infelizmente muitas mulheres saudáveis tem optado por usar esse DIU de hormônio como método contraceptivo, ao invés de utilizar o DIU de cobre, que tem os mesmos efeitos contraceptivos e não oferece tantos riscos à saúde da mulher, além de ter um baixo custo. De qualquer modo, é preciso questionar se a crescente comercialização desses produtos tem uma preocupação real com a liberdade e autonomia das mulheres, pelos muitos efeitos adversos e doenças que podem causar, como câncer de mama, trombose e perda da libido.

Após oito meses de uso do DIU hormonal, ao retornar de uma temporada no Pará onde conheci algumas curas naturais, resolvi retirá-lo para poder voltar a menstruar e coletar o sangue que utilizaria em *Amuamas*, mesmo ciente do risco de retornarem os sintomas. A cada mês, minha menstruação era esperada com entusiasmo, afinal ali estava minha tinta, meu material de trabalho que chegava. Nos dois primeiros dias do ciclo, eu não podia sair de casa e todos os compromissos eram cancelados. O fluxo era tão intenso durante esses dias que a cada quinze ou vinte minutos eu precisava esvaziar o coletor menstrual. Enchi potes e mais potes de sangue, guardados no congelador durante a minha curta lua de mel menstrual.

O período entre o início da coleta do sangue até a performance, coincidentemente durou nove meses, o tempo de uma gestação. Logo após a performance, porém, todos os sintomas da adenomiose voltaram violentamente e com ainda mais força que antes. Como se não bastasse os sintomas, me surgiu uma anemia profunda causada pela grande quantidade de sangue perdido no fluxo menstrual anormalmente intenso. Precisei reinserir o DIU de hormônio e tomar doses altíssimas de ferro. Acredito que o desejo de realizar a performance suspendeu a manifestação dos sintomas da doença até que eu conseguisse fazê-la. Meu corpo é bastante "consciente", afinal é meu principal instrumento de trabalho. Seguramente eu saberia perceber qualquer sinal que ele enviasse, por mais sutil que fosse. Além disso, mantenho uma dieta vegetariana desde jovem, tendo aprendido muito cedo a interpretar qualquer sinal de anemia em mim.

### 1.3 A Mãe Sagrada da Floresta

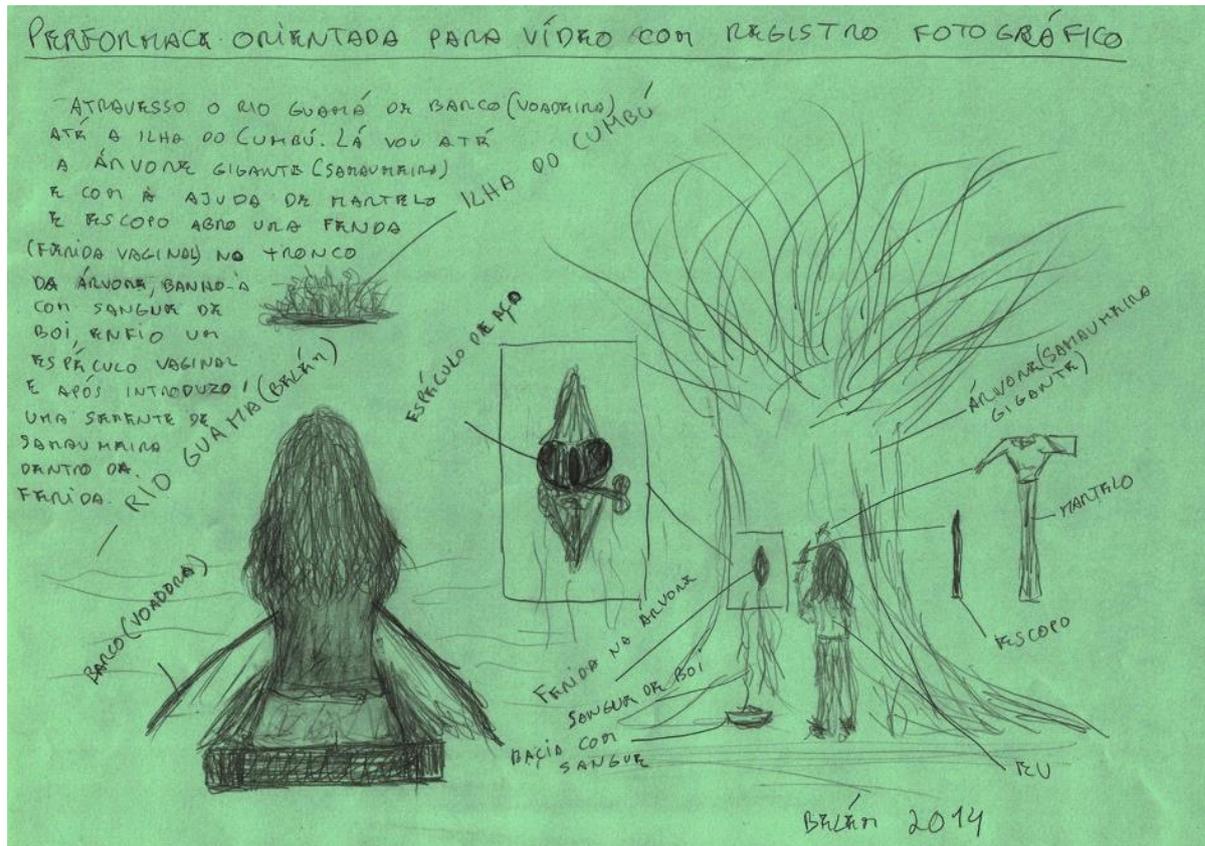
Nos trabalhos em performance, em geral, prefiro não me informar previamente sobre todos os elementos com os quais irei lidar mais diretamente. Essa é uma das estratégias que utilizo para manter o teor de imprevisibilidade necessário, a fim de fortalecer o “campo da performance”.

Quando fiz *Amuamas* (que é também “Samaúma” escrita ao contrário) não possuía muitas informações sobre aquela espécie de árvore. Não precisava mesmo saber muito: bastava estar próxima a uma delas para pressentir sua força. Tinha apenas alguns dados: que era uma das maiores árvores da Amazônia e que seria considerada por muitos povos como a “Mãe Sagrada da Floresta”, com raízes muito profundas e sapopemas (raízes externas) utilizadas pelos povos da floresta para comunicação.

A palavra Samaúma, na língua tupi, significa “grande árvore”. Nativa da América do Sul e da África, ela pode alcançar setenta metros de altura. A Samaúma ou Sumaúma é cercada de muitos mistérios e possui inúmeras propriedades medicinais e espirituais. Segundo a crença de algumas tribos amazônicas, da água retida em seu tronco formou-se o rio Solimões. Para outras etnias, ela liga o mundo do céu e da terra, realiza a passagem entre o mundo humano e o mundo espiritual sendo, portanto, uma “árvore do mundo” ou *axis mundi* (eixo do mundo), que simboliza a imortalidade.

Os pajés da etnia Ticuna a evocam, pedindo força de comando e cura. Suas raízes profundas são utilizadas por xamãs para tratar problemas renais, pois elas alcançam lençóis freáticos de águas límpidas bastante profundas. É dito, de acordo com preceitos de medicina popular, que a água da Samaúma ou o chá da sua casca é um remédio poderosíssimo, capaz de fazer mulheres engravidarem. Também na gravidez, em seu oitavo mês, as mulheres a ingerem para garantir um parto tranquilo, com bastante líquido.

Figura 2 - Juliana Notari - Esboço da performance *Amuamas*. 2014.



Fonte: O autor, 2014.

Suas raízes externas (Sapopemas) emitem um som característico que ecoa na floresta quando são percutidas com algum objeto (um pau, por exemplo). Dessa forma, as pessoas na mata estabelecem uma forma de comunicação: para pedir ajuda, informar algum perigo, indicar onde há água.

A Samaúma é verdadeiramente uma entidade misteriosa. Creio que é bastante curioso o fato de que seu espírito atemporal tenha acompanhado o desenvolvimento dos atuais dispositivos tecnológicos de comunicação. Assim como servia para a comunicação entre os povos ancestrais da floresta, de forma rudimentar, através das suas sapopemas (por baixo), hoje ela também apresenta uma função comunicacional, através dos seus galhos mais altos (por cima) que captam e transmitem os sinais das ondas da avançada tecnologia de comunicação planetária.

#### 1.4 Não vou carregar essa cruz

Retornemos ao momento em que eu mexia no material que havia levado, no dia da performance. Naquele instante, para meu espanto, me dei conta de que não havia trazido o principal objeto que gostaria de inserir dentro da ferida: o “colar-escapulário” que pertenceu as minhas duas avós.

A história desse objeto constitui uma espécie de *via crucis* familiar feminina, que traz à tona um passado de dor e frustração de mulheres que sofreram por viver em uma sociedade patriarcal. Reconstituir esse percurso, portanto, me parece um modo de resgatar e ressignificar tantas dores, tantas histórias mal contadas, tanta potência reprimida. Cada parte que compõe esse “colar-escapulário” pertenceu a uma das minhas avós. O colar de plástico, que sustenta o pingente de cruz, pertenceu a Filomena, minha avó paterna, enquanto o pingente de prata em formato de cruz, pendurado nele, pertenceu a Irene, minha avó materna.

Quando completei quinze anos, ganhei da avó Irene um colar de prata que sustentava um pingente de cruz com pedrinhas de marcassita encravadas. Esse colar vinha passando através das gerações por várias mulheres da família. Vovó Irene ganhou esse colar de sua mãe, minha bisavó: Rosa Décio, descendente de imigrantes europeus que se instalaram no Rio Grande do Sul em 1890. Minha mãe conta que ela escrevia poesias e seu sonho era ser escritora e professora. Para isso, precisaria se mudar da cidade de Pelotas, onde morava com a família e ir morar em Porto Alegre para estudar. No entanto, seu pai (meu bisavô), um típico italiano machista, não deixou que ela fosse. Ela se contentou, então, em ser uma eximia costureira. Rosa era uma mulher muito delicada, com dons manuais bastante apurados. Porém essa atividade “feminina” não foi suficiente para sustentar seu desejo e ela passou a apresentar sintomas de transtornos psicológicos.

A sua filha (minha avó Irene) era uma mulher forte e um tanto amarga. Era visível sua inaptidão para a maternidade. Nunca gostou de ser mãe, mas teve três filhos: dois homens e minha mãe. Dizia que era melhor ter filho homem, porque mulher dava muito trabalho e sofria muito. Sempre a ouvi dizendo que seu sonho era ser bailarina. Realmente poderia ter sido uma excelente bailarina, pois adorava dançar. Possuía um vigor e vitalidade invejáveis até o fim da vida e era quem geria a vida financeira da família, cuja renda provinha das atividades de meu avô, Luiz

Notari, pintor e professor. Vovó Irene cuidava do lar, dos filhos e ainda era "produtora" do meu avô. Mesmo com tantas funções e vitalidade, era possível perceber, pelo seu sutil amargor, que ela era uma mulher que carregava um devir artístico embargado.

Como a maioria das mulheres de suas épocas, vovó Irene e sua mãe Rosa não conseguiram furar suas bolhas familiares, achar brechas na rígida e opressora estrutura da sociedade patriarcal. Portanto, também por essa carga histórica, sentia que meu presente (o colar de prata com a cruz) tinha um peso enorme na minha psiquê, por carregar em si a memória da minha ancestralidade feminina sofredora.

Como teriam sido suas vidas sem o peso de tantas cruces? Quais talentos teriam desenvolvido caso houvessem conseguido furar a sólida estrutura do regime patriarcal? Muitas perguntas sobre minhas avós me afligiam e muitos aspectos de suas vidas me intrigavam.

No ano de 2008 finalmente consegui encontrar um bom destino para o presente perturbador. Realizei na Galeria de Arte Amparo 60, de Recife, uma exposição individual chamada "Diário de Bandeja". Suas obras, em diversas técnicas, possuíam um teor catártico e dentre elas havia uma intitulada "Não vou carregar essa cruz". Se tratava de um quadro branco. O colar de prata com a cruz estava colado na sua superfície, na sua parte inferior. O quadro não estava à venda. Passados alguns anos, resolvi desmontá-lo e retirar o colar com a cruz de dentro dele. Novamente não sabia o que fazer com aquela peça incômoda. Ao lembrar do título do quadro, decidi enterrá-lo no quintal da casa dos meus pais.

O casarão antigo de arquitetura colonial possui um extenso quintal localizado no centro histórico da cidade de Olinda. No entanto, mesmo após duas semanas de seu enterro, percebi que ainda "carregava a cruz", pensando nela com certo arrependimento por aquele desfecho. Não tive mais dúvidas e fui desenterrar o colar. Para meu desespero, não foi fácil encontrá-lo no local. Ao me verem escavando o quintal, alguns familiares resolveram me ajudar. Quando meu pai viu de cima do terraço a cena hilária (todos com instrumentos escavando o quintal), perguntou com um riso espantado: "o que é que vocês estão procurando?". Rosilda, que trabalhava na casa, respondeu: "a cruz que Juliana se arrependeu de enterrar!". Foi minha mãe quem afinal encontrou o colar, que acabou voltando à caixa de joias novamente.

Figura 3 - Juliana Notari - Não vou carregar essa cruz - Crucifixo s/madeira pintada. 2008.



Fonte: O autor, 2008.

### 1.5 O escapulário

Ao ver o quadro com a cruz na exposição citada anteriormente, meu tio, irmão de meu pai, resolveu me presentear com um escapulário que havia pertencido a minha falecida avó paterna, Filomena. Ele contou algumas histórias do escapulário, que era cinza e feito de plástico. Disse que em 1970, durante os três meses em que meu pai estava preso e sendo torturado nos porões da ditadura militar, vovó Filó rezava o tempo todo com esse escapulário.

A vida de vovó Filó foi bastante difícil. Minha família paterna vem de Garanhuns, cidade do interior de Pernambuco. Ela casou com meu avô Dudu e tiveram cinco filhos. Vovó Filó era uma mulher extremamente gentil, carinhosa e tinha distúrbios psiquiátricos seríssimos e chegou a ser internada algumas vezes.

Tinha muita raiva do meu avô, que era extremamente machista. Dizia que ele a tinha enlouquecido. Creio que essa raiva imensa fazia sentido. Vovô Dudu era o protótipo do homem machista do interior do Nordeste. As netas (eu, inclusive) se sentiam preteridas em relação aos netos, que sempre ganhavam mais atenção e os melhores presentes.

O que leva uma pessoa ao delírio mental? Não é simples identificar os fatores. Muitas vezes são variados e complexos. Estão inseridos na lógica que ordena o sistema ocidental patriarcal. A loucura também é uma das estruturas da exclusão dos corpos, como evidenciado por Foucault em “História da Loucura na Idade Clássica” (2008). Há séculos o patriarcado subjuga as mulheres com diferentes formas de violência e a loucura é apenas uma delas. Em meio a tanta opressão, muitas vezes só resta o delírio como dispositivo de defesa em busca de cura.

Guardava esse escapulário em uma caixa junto ao colar da outra avó. Certo dia, no entanto, ao remexer na caixa, percebi que ele estava sem sua cruz. Tomei um susto e me entristeci. Pensei na avó e no tio que me dera o objeto de presente. Procurei por toda a casa, mas não encontrei. Olhando os dois colares juntos e me sentindo extremamente culpada pela perda, resolvi tirar a cruz de prata do colar da avó Irene e pendurá-la no escapulário da cruz perdida. A mistura me pareceu esteticamente interessante. A cruz de prata com marcassita encaixou perfeitamente no colar do escapulário. Apesar dos materiais diferentes, um de plástico e outro de prata, ambos eram cinza. Até pensei que foi providencial ter perdido a outra cruz, já que as duas lembranças passaram a estar unidas em uma única peça. Fiquei bem mais aliviada, já que havia encontrado uma solução estética que me ajudou a curar a culpa e uma perda afetiva.

## 1.6 A cura

Cansei!! Basta de esperar! Dois dias e nenhum sinal da equipe! Abro os olhos e salto da cama. Tomada por uma determinação estranha (mas nem tanto, pois havia algo de familiar que a aproximava bem mais à sensação do “estranho familiar”<sup>9</sup> freudiano que ao “estranho” batailleano encontrado na “experiência interior”, onde não há nada de familiar), coloco o crucifixo híbrido das duas avós no pescoço e pego a bolsa com o material para fechar a ferida.

Me visto com uma roupa casual (sem a roupa branca da performance) e pego um táxi em direção ao porto. Combino com um barqueiro para me levar até o igarapé da Samaúma e para que me buscasse, depois de uma hora, no mesmo local.

Ao longo do trajeto, me sentia extremamente (e estranhamente) concentrada. Apenas eu e o barqueiro de poucas palavras. Sentada no último banco do barco, imersa nessa angústia concentrada, senti que estava na presença de minhas duas avós (até me arrepio ao escrever essas palavras). Parecia que estavam ambas comigo, uma de cada lado. Eu podia sentir que faríamos um trabalho conjunto. Fechei os olhos, entrei em uma espécie de processo meditativo, mas não consigo definir bem do que se tratava. Nunca tinha sentido algo parecido. Nesse momento, creio que o estranho “com familiares” já não era nada familiar. Por um instante, ao buscar entender o arrebatamento, pensei: “isso deve ter a ver com xamanismo! Essa floresta, essa água toda aqui ao meu redor!”

Seguia nessa espécie de transe. Ao mesmo tempo, me via imersa em uma explosão de sentimentos variados e angustiados. Em determinado momento, mais consciente e culpada, pensei que poderia estar negando a minha ancestralidade feminina: “Será que estou fazendo isso para me livrar do passado de dor e sofrimento das mulheres da família?” Lembrei, porém: “mas não quero ter filho, então não vou ter para quem dar o crucifixo, ele parou aqui”. Continuei pensando: “eu, pelo menos, sou de uma geração que consegue dar voz, através do meu

---

<sup>9</sup> É interessante ressaltar a diferença entre o “estranho familiar” freudiano e o estranho do qual Bataille se refere na “experiência interior”. Para Bataille: “Se a poesia [a arte] introduz o estranho, ela o faz pela via do familiar. (...) Ele nunca nos desapossa totalmente, pois as palavras, as imagens dissolvidas, estão carregadas de emoção já sentidas, fixadas a objetos que as ligam ao conhecido”. Já o desconhecido da experiência interior, “ao contrario, deixá-nos frios, não se faz amar antes de derrubar todas as coisas em nós como um vento violento” (BATAILLE, 2016, p. 35).

trabalho, a tanta opressão sentida por elas”. A energia de cura ainda não podia ser percebida, em meio à vertigem que sentia. Não havia clareza na consciência, não era possível entender o que estava acontecendo.

Em algum momento me dei conta de que estava indo em direção à Sumaúma, a “Grande Mãe Sagrada da floresta”, uma sábia entidade com mais de quatrocentos anos, e pressenti que, com o crucifixo dentro dela, ela iria nos ajudar através do passado, do presente e do futuro. Entendi que não se tratava de negação, mas sim de união com minhas ancestrais. Nesse instante me sentia pegando nas mãos delas e dizendo: então é isso, vamos lá! (me arrepio novamente).

Quando chegamos ao local, já retomando meu estado “normal”, preferi desembarcar mais adiante do píer da casa do dono da propriedade, me poupando de falar com quem quer que fosse. O barqueiro (que parecia entender tudo) abriu, com muita generosidade e sacrifício, uma brecha na mata ciliar com uma faca, aproximando o barco da terra. Como relatei, que essa era a única parte da aventura que me dava algum receio, por causa de cobras. Quando eu verbalizei isso, o barqueiro me ajudou a passar pelo terreno movediço até que eu alcançasse a terra firme. Nos despedimos e segui em direção à grande Samaúma. Quando vi a ferida, fiquei encantada. Ela estava linda! O pesadelo, afinal, não se realizara. Para meu espanto, tudo dentro dela estava em seu devido lugar: o espéculo, os algodões, a semente e o pingente de vidro. Estava com cheiro meio podre, mas as chuvas dos dois dias tinham lavado o sangue menstrual dos algodões, que ficaram amarelados, com a cor de pus. Essa cena me seduziu e o impulso fotográfico me fez lembrar que poderia usar o telefone celular (apesar da precariedade da câmera) para obter algum registro. Consegui fazer algumas fotos, um tanto ruins, sem precisar sair do meu “estado performance”.

Como em uma cirurgia, iniciei a performance-ritual (já nem sei dizer ao certo qual seria a natureza desse trabalho) com a limpeza da ferida. Retirei do interior da árvore, com uma pinça cirúrgica: a semente, o pingente de vidro (de lustre em formato meio espermatozoidal) e os algodões amarelados. Coloquei-os dentro de uma pequena bacia de aço e desencravei, por fim, o espéculo ginecológico de aço. Com a ferida vazia, passei a pomada antibactericida (de cor de sangue), com as mãos, em toda a sua superfície. Inseri um pouco de barro em seu centro. Coloquei o crucifixo dentro da ferida e ele ficou encravado na porção desse barro. Aos poucos

fui adaptando o escapulário dentro da ferida e colocando barro até preencher todo o vazio. A forma de vulva da ferida ficou mais camuflada na textura e na grandeza da sapopemba de mais de dois metros de altura. Enquanto aguardava o barqueiro, fiz as últimas fotos. A ferida ficou lá, limpa, com o crucifixo em seu interior. Fechada, trabalhando sua própria cicatrização.

### 1.7 A volta estranha

Na volta, fui novamente sentada no último banco do barco, enquanto o barqueiro - completamente calado - me levava de volta a Belém. O seu silêncio não me incomodava, muito pelo contrário: era uma atitude simpática e acolhedora, como a de um cúmplice, por isso eu pressentia que ele podia entender tudo que me acontecia.

Nesse retorno eu me sentia mais concentrada, envolta em uma espécie de angústia desconhecida. Enquanto o barco deslizava pela imensidão da Baía do Guajará, deixando para trás a ilha com a floresta, eu podia sentir a presença de muitas mulheres ao meu redor. Não apenas minhas avós, como na ida. Para meu espanto arrebatado, elas estavam ligadas a uma espécie de corrente com muitas mulheres de mãos dadas, em cada um dos lados do meu corpo. Essa espécie de corrente carregava, em cada lado, uma infinidade de presenças ou energias femininas.

Após esse momento, fui arrebatada por uma sensação acolhedora de cura e fusão com o cosmos. Era como se eu não mais existisse ali: todos os tempos me habitavam naquele instante, algo de imensa intensidade e muitíssimo maior que a minha pessoa. Não sou capaz de descrever, não encontro as palavras corretas. Mesmo se soubesse manejá-las com destreza (ou conseguisse expressar-me poeticamente), elas não alcançariam jamais o sentido daquela experiência. Como lembra Bataille, na “experiência interior é preciso apreender seu sentido de dentro. Eles não são demonstráveis logicamente” (BATAILLE, 2016, p. 39). Poucas palavras consigo proferir sobre esse momento. Mais que isso, creio que devo parar por aqui, lembrando o que disse certa vez o artista Gerhard Richter: “à medida que se comunica algo com a linguagem, altera-se o significado. Constroem-se essas

qualidades que podem ser faladas e destroem-se aquelas que não podem ser faladas, mas que sempre são as mais importantes” (RICHTER *in* COTRIM, 2006, p.119).

Assim, prefiro preservar a minha experiência interior e não correr o risco de deixá-la vulnerável ao ataque mortal das palavras. Posso dizer, no entanto, que não senti sequer o mínimo medo. Como sentir medo se estava tão despossuída de mim? Realmente não dá para explicar! A sensação mais reconhecível foi uma sensação de “angústia apaziguadora”, que senti ao final da experiência. No mais, tudo foge da conceitualização. Talvez seja como a morte: onde ela está, eu não estou?

## 1.8 A culpa

Cheguei exausta em casa. Caí em um sono profundo e prolongado, como é de costume após uma performance. Na madrugada, acordo confusa e angustiada. Me pergunto: “o que eu fui fazer naquela ilha sem a equipe? Como posso ter sido tão irresponsável a ponto de não filmar o final de um trabalho? Como vou resolver isso, esteticamente?” Corro para ver as fotos que consegui fazer, mas logo desanimo. Estavam ruins e a grande maioria completamente desfocada. Para piorar, me dou conta de que a qualidade da resolução era muito baixa e isso dificultaria bastante criar uma aproximação com as imagens nítidas da performance, captadas em alta definição (4K).

Me sentindo terrivelmente culpada, busquei me consolar ao imaginar que aquele “erro” poderia ser um interessante desafio. Teríamos que criar, no processo da edição, uma linguagem que incorporasse aquelas fotos toscas na videoperformance. Uma culpa difusa persistia em mim, não me perdoava o erro, crivada pela frustração de não ver meu desejo artístico de ter captado aquele acontecimento em vídeo, com uma qualidade mínima. Havia, entretanto, algo no fundo do meu íntimo – embora nebulosamente – me dizendo que tudo devia ter ocorrido realmente daquela forma, sem a presença da equipe de filmagem, ou seja, sem público e sem registro de imagem.

Alguns dias após a experiência – ainda abalada pelo seu impacto em mim e com uma consciência ainda vertiginosa sobre ela – minha culpa atingiu seu pico máximo, após uma conversa por telefone com um grande amigo e artista. Embora

seja alguém extremamente sensível, desses que dizem ter uma alma feminina, ele me deu uma espécie de bronca por não ter levado a equipe de filmagem. Quanto mais eu relatava a experiência extraordinária (no sentido mais radical da palavra), mais ele aumentava o tom de sua bronca. Era como se ele precisasse ver o acontecimento para este fazer sentido. Não admitia o fato de eu “ter perdido a oportunidade de fazer um trabalho artístico daquela experiência”. Eu me vestia de culpa da cabeça aos pés e lamentava, concordando com ele, embora ressaltasse que a urgência em fechar a ferida tenha me cegado completamente naquele dia.

Eu já tivera outras experiências bem diversas, como, por exemplo, no processo da realização da videoperformance *Mimoso* (2014), na Ilha do Marajó. Naquela ocasião eu consegui ser ágil e prática o suficiente para transformar a urgência do meu desejo em um trabalho artístico. O gatilho foi saber que *Mimoso*, o búfalo que tinha me arrastado nua na areia da praia naquele dia, seria castrado no dia seguinte. Apesar da ideia de comer seus testículos (crus, na beira da praia) ter me ocorrido apenas na véspera da performance, eu consegui produzir toda a situação para incorporar aquele “acaso” ao meu trabalho: conversei com o veterinário e com o dono do animal para mudar o local da castração, encontrei a mesa do “banquete”, entre outras providências. Tive uma agilidade fora do comum. Entretanto, diferentemente de *Amuamas*, naquela ocasião eu tinha uma equipe de filmagem à minha disposição.

Muito embora guardasse um sentimento estranho e forte de proteção e cura, misturado a uma angústia apaziguadora, saí daquela experiência frustrada e dilacerada artisticamente. Sentia como se não tivesse sido capaz de juntar os desejos. Um desejo outro se impôs e foi maior que o meu desejo artístico. A força avassaladora daquele desejo me atravessou e, ao me despossuir, não deu chance ao desejo anterior.

Ao longo dos meses seguintes e graças a algumas conversas onde eu relatava o acontecimento a amigos, creio que minha culpa e angústia foi dando lugar a uma compreensão mais acolhedora e expandida daquela experiência. Nesse processo, logo me chamou atenção a diferença de recepção do meu relato entre mulheres e homens. As mulheres o percebiam como uma continuação da performance e algumas achavam até melhor não usar nenhum rastro dele no vídeo (como as fotos toscas ou meu relato em *voz off*). Já os homens, em geral, tentavam me ajudar para que eu buscasse encontrar alternativas de inserção da experiência

na videoperformance. Eu gostava e me identificava com a visão feminina, mas não conseguia conter a vontade de inserir algum rastro do fechamento da ferida na videoperformance, afinal eu não estaria presente (salvo em raras ocasiões) nas exposições de *Amuamas* para relatar sua conclusão e, mesmo que pudesse falar, já havia me dado conta de que as palavras seriam insuficientes.

De volta ao Rio de Janeiro, não conseguimos – eu e o ótimo editor André Sampaio – encontrar um modo de incluir na edição de *Amuamas* o processo do fechamento da ferida. As marcantes imagens em vídeo da performance expulsavam todas as nossas criativas investidas para usar as fotografias toscas ou mesmo a inclusão do meu relato do acontecimento em *voz off*. Nada funcionava. Era como se a própria obra, por não conhecer os contornos daquela experiência, resolvesse se afastar dela. Por outro lado, por também desconhecer seus contornos, eu insistia em empurrá-la de toda forma para dentro do campo da arte. Mas não era possível, pois aquela experiência era informe.

Passado algum tempo, tive a certeza de que minha “decisão inconsciente” de não registrar a experiência ritualística foi a melhor escolha. Naquela experiência não cabia a presença de aparatos tecnológicos como também não cabia a presença de nenhuma espécie de público, a não ser as espécies vegetais e animais daquela floresta. Melhor dizendo, naquele momento eu não podia, como diz Bataille: “largar a presa pela sombra”<sup>10</sup>. A experiência é a autoridade máxima, “para se alcançar uma experiência é necessário abandonar os projetos”.

---

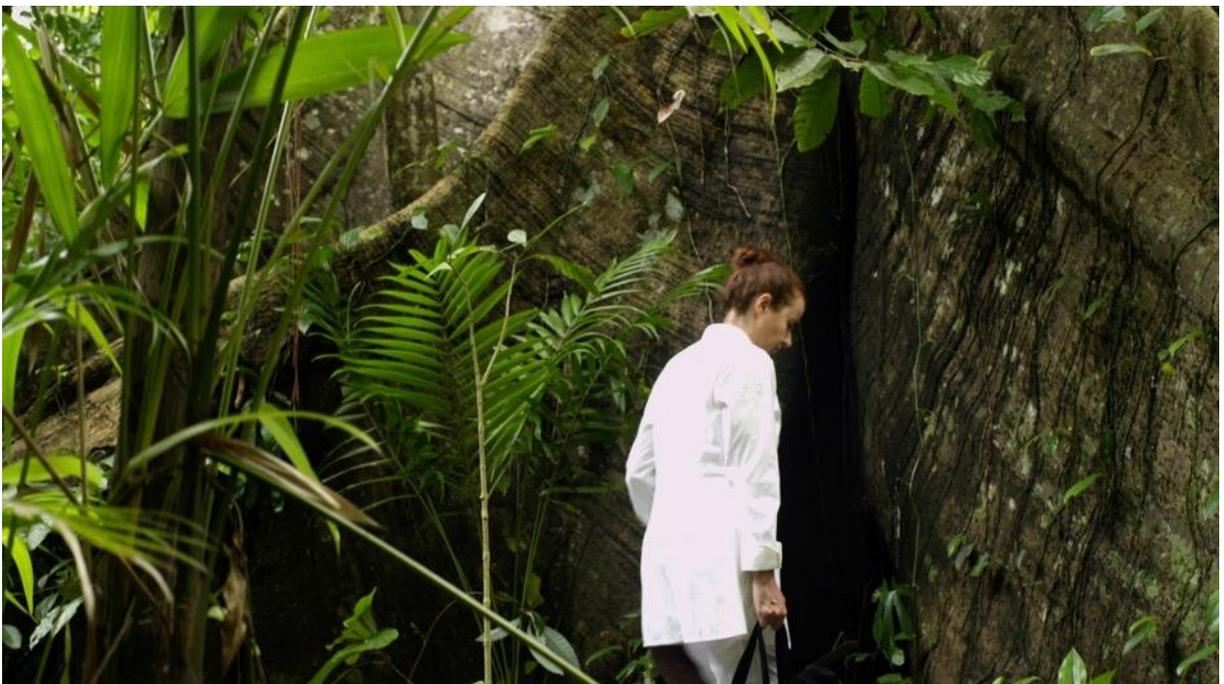
<sup>10</sup> Como aponta Fernando Scheibe (2016) na sua apresentação do livro “A experiência interior”: “Bataille sempre quis, como Vênus, agarrar a presa, e não a sua sombra. Uma de suas principais críticas ao surrealismo era justamente esta: vocês estão tomando a nuvem por Juno, largando a presa pela sombra, *vous lâchez la proie pour l'ombre*. Ou seja, estão se preocupando com as obras – quadros, livros – e esquecendo o que realmente importa: a experiência – o vento, não o enunciado do vento”.

Figura 4 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 5 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 6 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 7 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



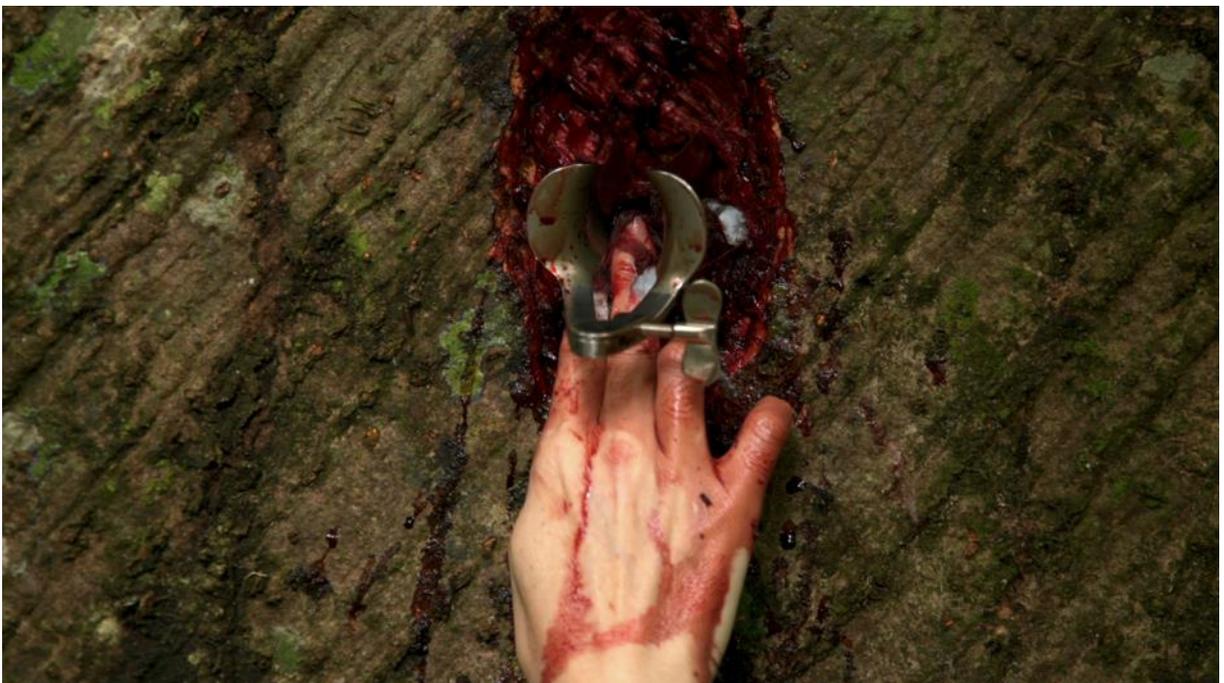
Fonte: O autor, 2018.

Figura 8 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 9 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 10 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 11- Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



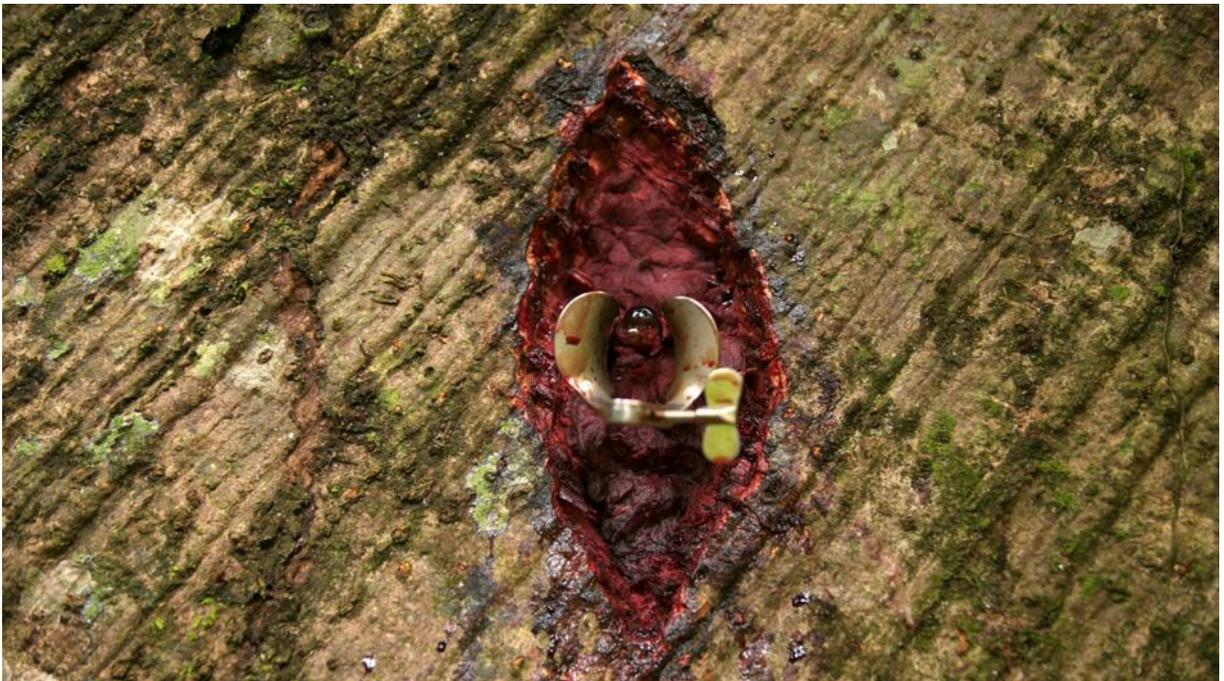
Fonte: O autor, 2018.

Figura 12 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



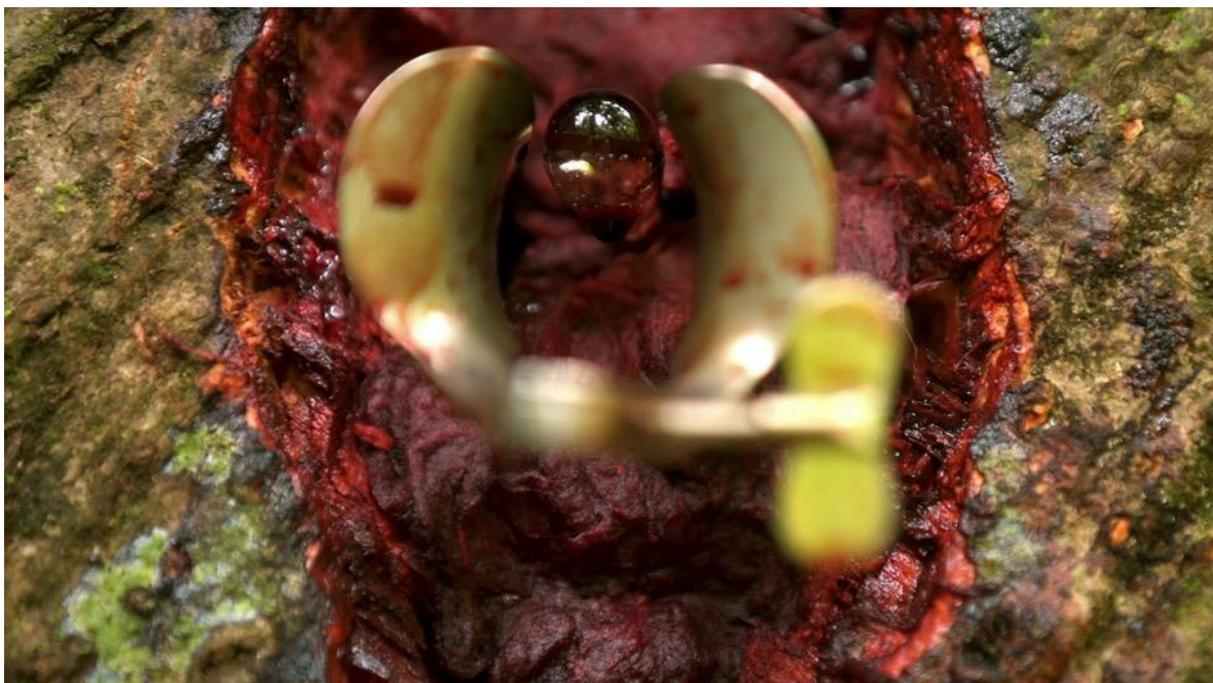
Fonte: O autor, 2018.

Figura 13 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 14 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Figura 15 - Juliana Notari - Frame da videoperformance Amuamas. 2018.



Fonte: O autor, 2018.

## 2 CORPO, PATRIARCADO E GÊNERO

O corpo se apresenta, desde sempre, como um elemento central em minha poética, como apontado pela crítica de arte Viviane Matesco:

A relação entre performance e outros meios de expressão também caracteriza as gerações mais recentes, um exemplo disso é o trabalho da pernambucana Juliana Notari. Na sua produção, o corpo está presente não apenas nas performances, mas também em objetos que sugerem seres híbridos. Seus trabalhos podem misturar seres vivos, como na proposta com jabutis, ou o andar sobre cacos de vidro, e muitas vezes incluem videoinstalação (MATESCO, 2006, p.537).

Sendo o corpo meu principal território de expressão, muitas vezes ele surge acompanhando questões relativas a determinados temas: nascimento e morte, sexualidade, feminino, relação entre ficção e confissão, trauma, acaso, relações de cumplicidade/testemunho, encontros entre animalidade e a humanidade, linguagem e perversão.

Embora o termo *feminino* já estivesse incluído no vocabulário dos temas que circundam minha obra, eu costumava preferir colocá-lo entre aspas, em vez de ressaltá-lo em meu discurso e associá-lo às teorias feministas, por temer algum enquadramento temático. Não considerava que o *feminino* associado à problematização dessa categoria nos estudos de gênero e da construção identitária tivesse muita centralidade em meu trabalho. Mesmo assim, alguns curadores sempre insistiram em vê-lo nesses moldes. Creio que isso me incomodava. Me parecia mais essencial entender que meu corpo fundava minha produção e que a dimensão de sua identidade cultural se dava de modo bem diverso das produções que se colocam como crítica da política e da cultura: era a dimensão traumática que sempre me pareceu mais evidente.

A experiência de *Amuamas*, entretanto, ampliou a auto-percepção do *feminino* em minha obra. Percebo agora que, além da dimensão traumática citada, tal experiência resgatou de zonas profundas e misteriosas da minha psique temas como cura, reconexão e ancestralidade. Esse alargamento acabou por alcançar também sua dimensão *feminista* e me fez perceber que as questões referentes à presença do corpo feminino em contraposição a uma sociedade patriarcal, sexista e falocêntrica sempre estiveram presentes em minha produção artística.

Agora já não tenho dúvidas quanto à centralidade das questões relativas ao feminino e à feminilidade em *Amuamas*. São elas que conduzem o processo da experiência estética ritualística e é por meio delas que a experiência se expande, extrapolando o campo da arte e alcançando outros territórios, com implicações éticas, políticas, sociais e culturais.

Há cinco séculos que o sistema patriarcal-colonial-capitalista elege determinados corpos e territórios contra os quais se faz a guerra. Os corpos negros foram barbarizados durante a escravatura, os indígenas sofreram extermínio durante o período da colonização das Américas e as mulheres foram perseguidas e mortas durante o período da caça às bruxas. De diferentes modos, esses corpos continuam sendo reprimidos, mutilados ou mortos. A violência encontra, porém, novas armas bastante criativas e sofisticadas. Os dispositivos de invenção e reinvenção dessas armas permanecem funcionando a pleno vapor, pois o sistema patriarcal-colonial-capitalista precisa impor seu jugo sobre esses corpos, fazê-los subalternos. Os corpos precisam ser constantemente vigiados e controlados, além de subalternizados, como bem demonstrou Foucault nos estudos em torno do conceito de *biopolítica*.

O que se pretende dominar e calar nesses corpos? Que poder é preciso oprimir ou silenciar? Sendo o corpo feminino um dos focos dessa pesquisa, é preciso refletir sobre os processos de silenciamento e inferiorização que o patriarcado impõe, tentando reduzir tais corpos à mera força de trabalho.

Há séculos o corpo feminino é um território onde muitas batalhas são travadas. Nas lutas pelo direito ao corpo, direitos reprodutivos, liberdade sexual, combate à violência, equidade salarial e contra as discriminações relativas à raça e orientação sexual, entre tantas outras. A desconstrução dos preconceitos interiorizados e reafirmados pelo discurso patriarcal passa a ser uma luta contínua que necessita ser alimentada incessantemente. Tal discurso não reflete apenas o domínio do homem sobre a mulher. O conceito de patriarcado abarca uma estrutura social hierárquica bastante ampla. Como afirma a socióloga Heleieth Saffioti (2011), o patriarcado traz “estampada de forma muito clara a força da instituição, ou seja, de uma máquina bem azeitada, que opera sem cessar [...] quase automaticamente” (SAFFIOTI, 2011, p. 8-10).

Essa máquina patriarcal “opera enquanto instituição em todas as demais instituições” (ibid., p. 8) fazendo com que o patriarcado predomine não apenas no Estado, mas no corpo e na psiquê de todos os membros que fazem parte de determinado grupo humano, incluindo todas as áreas de conhecimento. Ou seja, todo o sistema social opera a máquina e corrobora para consolidar e validar a estrutura social vigente. Até mesmo as mulheres o fazem, frequentemente guerreando entre si por conta desses mecanismos. A ideologia patriarcal molda nosso modo de pensar, sentir, perceber e desejar. Elas também retroalimentam essa máquina, por exemplo, quando submetem e disciplinam seus filhos e outras crianças de acordo com a “a lei do pai”. É importante não entender isso como forma de culpabilizar as mulheres por sua própria dominação, mas reconhecer o problema em sua complexidade, situação resultante de cinco milênios de condicionamento.

Apesar das conquistas dos últimos séculos, a grande maioria das mulheres vivenciam uma série de desigualdades por conta de seu gênero: são vítimas de feminicídio; são minoria em cargos de liderança e ganham menos do que os homens mesmo realizando função idêntica; realizam a maior parte do serviço doméstico, mesmo quando trabalham fora; convivem com o assédio sexual desde a adolescência, na rua, no trabalho, no transporte público. Importante ressaltar que essas desigualdades aumentam absurdamente quando se utilizam os critérios de raça e classe social. As mulheres pobres, que não são brancas, têm seus corpos entre os mais violentados pela lógica colonial-patriarcal-capitalista.

O feminino é relacionado, durante séculos, a identidades submissas, dóceis, higienizadas e fixas. Marcas de inferioridade, submissão e exclusão foram produzidas e sustentadas por um poder regulador que produziu verdades oferecidas como incontestáveis, definindo o corpo feminino como fraco, doente e necessitado de cuidados peculiares. Carregamos uma linhagem de ascendência que honra o homem em detrimento da mulher e dá preferência a gerar filhos do sexo masculino. Como consequência, o que é específico da mulher tendeu a ser rebaixado e desonrado, enquanto o que diz respeito ao homem foi honrado e respeitado.

Esse estado de coisas perdura e se prende ao fato de que o corpo também é um campo de batalha linguístico e político. Através do conceito da “performatividade de gênero”, da filósofa feminista Judith Butler (2003), é possível entender como sexo, gênero e desejo são um sistema discursivo que opera a diferença sexual. O corpo, em seu processo de subjetivação e materialização, sendo compreendido

como um ato de fala, permite a Butler cunhar sua teoria da performatividade relacionada ao corpo e ao gênero.

Partindo da justaposição dos atos de fala, do filósofo inglês J.L. Austin (2009), dando seguimento à formulação da *performatividade*, assim como aos estudos da *citacionalidade* desenvolvidos por Derrida, Butler desmontou a dualidade sexo/gênero e fez uma crítica ao feminismo ao problematizar e apontar a inexistência de uma identidade definida das mulheres como categoria a ser defendida e emancipada no movimento feminista.

Ao problematizar as questões de gênero, Butler também contraria a ideia lacaniana de que as pessoas assumem um sexo. Ao se dizer “assumir um sexo”, no sentido lacaniano, pode-se entender que tal decisão passa por uma escolha reflexiva de qual sexo será assumido. Butler se opõe a essa ideia, defendendo que tal escolha está relacionada a uma imposição de um aparato regulatório heterossexual, fálico, que através de sua reiteração produz o sexo. Ou seja, o gênero é construído através do poder da *performatividade*. Para Butler, o corpo é suscetível à linguagem. A linguagem, sendo performativa, faz, opera, e assim faz e refaz o corpo, amparado e ameaçado pela linguagem. Como diz Butler:

O gênero é performativo porque é efeito de um regime que regula as diferenças de gênero. Neste regime os gêneros se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva. (...) A performatividade de gênero sexual não consiste em eleger de que gênero seremos hoje. Performatividade é reiterar ou repetir as normas mediante as quais nos constituímos: não se trata de uma fabricação radical de um sujeito sexuado genericamente. É uma repetição obrigatória de normas anteriores que constituem o sujeito, normas que não se pode descartar por vontade própria (BUTLER, 2003, p.64).

Podemos entender que, em Butler, o corpo não é resultado de escolhas voluntaristas para produzir o gênero, mas sim do efeito que a série de repetição iniciada na linguagem agencia sobre o corpo, materializando-o expressivamente. Assim, o corpo é nutrido, a partir das repetições performáticas que corporificam, em movimento, o gênero. O sujeito só é autor no processo da fabricação de seu corpo/gênero quando se aproxima menos ou mais das normas que orientam as suas repetições na vida cotidiana. Ou seja, o sujeito não é autor, mas resultado das forças culturais que o levam a se comportar mais próximo ou mais distante das normas da linguagem que aparecem como códigos que modulam as repetições. Dessa forma, podemos entender que não há vontade absoluta do sujeito e tampouco se trata de

uma obediência explícita a uma lei opressora, mas principalmente da produção de subjetividades que se dá pelo caráter *citacional* e *performativo* da lei.

É importante lembrar que as identidades de gênero e as subjetividades não são descorporificadas, imateriais, não andam por aí vagando. Elas são corporificadas e todo o processo *performativo* e *citacional* que vimos atuar na fabricação na performatividade de gênero sexual acontece no corpo e através dele.

Desse modo, acredito ser importante resgatar a potência da materialidade do corpo enquanto força disruptiva e transformadora capaz de abrir brechas significativas nas normas sociais opressivas de gênero, raça e classe social estabelecidas pela lógica colonial-patriarcal-capitalista. Isso torna-se cada vez mais necessário em uma era de intensa dessensibilização dos corpos. Ao falar sobre a relação entre, corpo, desejo e luta feminista, Veronica Gago diz que:

A potência, de Espinosa a Marx, nunca é e nunca existe separada do corpo que a contém. É por isso que a potência feminista é a potência do corpo enquanto corpo que é sempre individual e coletivo. Além disso, a potência feminista estende, amplifica o corpo através da forma como ela é reinventada nas lutas das mulheres, nas lutas feministas que, uma e outra vez, atualizam o conceito de potência. A potência não existe em abstrato. A potência feminista é a capacidade de desejar (GAGO, 2019).

Em meio aos movimentos da chamada “quarta onda feminista”, já é possível vislumbrar a força dos corpos potentes, em ebulição, incontroláveis e indisciplinados das mulheres em revolta. Elas carregam uma capacidade de desejo revigorada, criando novas possíveis formas de re-existir. Como aponta Silvia Federici, se “o corpo é a condição para a existência da força de trabalho, é também o seu limite, como principal elemento de resistência aos seus gastos” (FEDERICI, 2017, p. 255). Em razão disso, é preciso buscar maneiras de viver que aumentem a potência, tanto do corpo, quanto do próprio pensamento. Só assim é possível resistir à lógica do sistema fálico-capitalista que, por não considerar a inter-relação entre as diferentes formas de vida, gasta e acumula como se tudo no mundo fosse ilimitado.

## 2.1 Corpo em experiência

Diante dessas questões e voltando a abordar diretamente o processo artístico na experiência de *Amuamas*, percebo que o meu desejo de poder colher o sangue

menstrual para realizar o trabalho também se aliava ao desejo de me libertar de um Dispositivo Intra Uterino (DIU) controlador e desvitalizante que operava no meu desejo através do meu corpo. Essa questão também é um dos pontos de conexão entre as performances *Amuamas* e *Mimoso*. Ao escrever sobre estes dois trabalhos que compõem o projeto da exposição D.O.M.E.S.T.I.C.A.Ç.Ã.O, a pesquisadora e curadora de arte Michelle Sommer assinala que:

Em relação a essa articulação dentro dos seus trabalhos, desde o início do milênio, sua prática artística tem explorado, ações onde o gesto intrusivo, limítrofe e radical-experimental têm ativado, sobretudo, a relação entre violência e vulnerabilidade em uma dimensão corporal. [em] D.O.M.E.S.T.I.C.A.Ç.Ã.O - substantivo feminino que expressa o gesto, processo ou efeito de domesticar, domesticar-se ou ser sujeito à. O gesto é a ação que une os trabalhos MIMOSO (2014) e AMUAMAS (2018)(...) No ato de deixar-se arrastar pelo búfalo na areia da praia, a artista busca fundir-se à força do animal. Durante a realização da performance, descobre que o animal seria imediatamente castrado. Juliana – vegetariana – decide, então, comer o testículo cru. No trabalho, bisturi, garfo e faca formam uma tríade instrumental domesticadora. No ato, a artista ingere a virilidade do animal. (...) No contexto biográfico de *Amuamas*, a artista - até então impossibilitada de menstruar em decorrência de graves inflamações que à levaram a implantar um DIU de hormônio, domesticador reprodutivo do corpo feminino - decide retirá-lo para coletar seu sangue durante o tempo de uma gestação (SOMMER, 2019).

Na exposição D.O.M.E.S.T.I.C.A.Ç.Ã.O, *Amuamas* e *Mimoso* são exibidos em duas salas conjuntas. Como assinalado, há um diálogo entre as duas obras a partir da questão da domesticação, do controle, da castração presentes em ambas as obras. Assim como o búfalo *Mimoso* foi castrado – a mando do seu dono, porque este precisava dele manso para poderem trabalhar fazendo passeios na beira da praia – eu também me sentia, de certo modo, sofrendo uma espécie de castração reprodutiva e libidinal ao ter um DIU de hormônio implantado no corpo. A performance *Mimoso* foi realizada no contexto imediatamente posterior ao registro do processo de crescimento – sem cortes – dos meus pelos do corpo ao longo de dois anos (Sorterro, 2013-2015). Havia uma atmosfera de cruzeza e erotismo naquela experiência.

É interessante notar que, tanto em *Mimoso* quanto em *Amuamas*, há um movimento que aponta ao desejo de cura e reconexão com a natureza. Através da experiência artística é possível alcançar efeitos terapêuticos. Mas a terapia a que me refiro encontra ressonância no pensamento do filósofo Franco “Bifo” Berardi (2011), para quem a prática terapêutica seria aquela que reativa a sensibilidade e a empatia, em vez de uma técnica que reintegre o indivíduo exausto à normalidade do consumo compulsivo e à competição econômica.

Algumas reações às performances *Mimoso* e *Amuamas* servem como exemplo para perceber sensações e percepções provocadas no público. Na performance *Mimoso*, após vivenciarem a castração do búfalo Mimoso, duas pessoas da equipe de filmagem da performance passaram a não comer mais carne. Já em sua exibição, um outro rapaz (que notei passar muito tempo na sala de exibição) veio me dizer, em tom emocionado de agradecimento, que aquela experiência havia lhe impactado intensamente. Me explicou que passou a infância na fazenda do seu avô e que a castração dos animais era algo que lhe atormentava. Os animais gritavam muito (principalmente o porco) e, por não ter a coragem de ver aquelas cenas cruéis, aquelas imagens imaginadas lhe atormentavam em sonhos. Ao ver as imagens da castração de Mimoso, apesar de toda a crueldade da cena – realizada sem anestesia, prática usual em muitos lugares do Brasil – ele disse haver experimentado uma espécie de reconciliação com a sua infância.

Em *Amuamas*, também pude ter o *feedback* de alguns efeitos parecidos durante a exibição. Durante o processo de edição, por exemplo, exibi as imagens da performance a uma editora de vídeo, minha amiga. Esperando algum tipo de opinião técnica, fui surpreendida com as lágrimas dela, pois as imagens reativaram memórias traumáticas de violência sexual.

Essas reações acontecem porque a experiência artística tem a capacidade de produzir acesso a camadas profundas, criar zonas instáveis de desconforto, perturbar uma determinada ordem para que mais fricções ocorram em diferentes camadas de significação, sensibilidade, empatia, questionamento, percepção. Penso que tais efeitos também podem ser considerados terapêuticos. Ao definir a sensibilidade Bifo diz que a:

Sensibilidade é a capacidade de entender sinais que não são verbais, nem verbalizáveis. É a faculdade de discernir o indiscernível, aquilo que é demasiado sutil para ser digitalizado. Tem sido sempre o fator primário da empatia: a compreensão entre os seres humanos sempre se dá, em primeiro lugar, no nível epidérmico. E aí está, hoje, o campo de batalha político. A intensificação do ritmo de exploração dos cérebros tem posto em colapso nossa sensibilidade, por isso a insurreição que vem será antes de tudo uma revolta dos corpos (BIFO, 2011).

Sabemos que o exercício do “sensível” não é exclusividade do território da arte, encontra-se esparramado pelo mundo, nos corpos dos seres vivos e em diferentes campos de atuação. A arte, enquanto um dos territórios de atuação do sensível, contribui para amplificar a potência do corpo, ao reativar a esfera profunda da sensibilidade.

Como apontou Veronica Gago (2019), a potência nunca existe separada do corpo que a contém. A lógica do sistema capitalista neoliberal penetrou em todas as esferas da existência, moldando: corpo, afetividade, psiquismo, inteligência, imaginação, criatividade, maneiras de perceber, sentir, amar, pensar e criar. Nesse sentido, considero a arte uma importante aliada. Acredito que a potência política da arte está no fato dela ser um dispositivo político que atua no sentido micropolítico e é nessa esfera que a arte pode ativar a potência do corpo e afirmar o desejo. Ao produzir invenções incessantes de focos mutantes de produção de subjetividade, a arte é capaz de criar novas políticas do desejo e assim novas subjetividades.

## **2.2 Performance, videoperformance e registro de performance**

Apesar de trabalhar com várias linguagens (fotografia, vídeo, instalação, objeto, desenho, entre outros), creio que na performance alcanço meu potencial máximo na arte. Considero que performance é a expressão que possibilita viver a experiência do risco, da “perda de si”, da liminaridade, da indeterminação, da despossessão do Eu, do “acontecimento” imprevisto em direção da experiência da ordem do “real”. Busco, através da experiência artística, me transformar por meio de minha poética e é na performance onde encontro esse lugar (ou melhor, esse não-lugar/liminar) no qual a produção estética se associa à produção subjetiva de forma mais efetiva. Desse modo, acredito haver nesse tipo de ação um imperativo ético/estético (dimensões inseparáveis, em minha concepção) do meu desejo.

Como disse, a performance é um dispositivo que pode nos aproximar de uma experiência ritualística. A própria etimologia das palavras “experiência” e “performance” nos ajuda a compreender melhor suas forças. Experiência deriva do indo-europeu “per” e tem precisamente o significado literal de “tentar, aventurar-se, correr riscos”. Experiência e perigo vêm da mesma raiz, que é a derivação grega “perao”: “passar por”. Tal etimologia chamou a atenção do antropólogo Victor Turner e o fez conceber a performance como uma forma de “expressão” que completa a experiência. Performance – termo que deriva do francês antigo “parfournir”, “completar” ou “realizar inteiramente” – faz referência, justamente, ao “momento da expressão”. A performance completa uma experiência (TURNER, 1982, p.13-14).

Vale ressaltar que, após as experiências dos trabalhos que realizei no Pará, me incomoda nomeá-los apenas como “performance” ou “videoperformance”. Mesmo que a palavra “performance” já indique uma “experiência”, sinto a necessidade de usar essa palavra (“experiência”), por isso às vezes me refiro a eles como “obras/experiências” ou mesmo como “experiência ritualística”. Por outro lado, dependendo do contexto, oscilo entre chamar essas obras/experiências de “performances” ou de “videoperformances”, criando certa confusão, até mesmo dentro de mim.

Antes de discorrer sobre os motivos que me levam a tal oscilação entre os termos, é preciso entender algumas das características que configuram o que chamamos de performance arte, registro de performance e videoperformance. Para tanto, não focarei em descrever uma genealogia histórica de linguagem da performance, o que seria exaustivo e desnecessário, tendo em vista a extensa bibliografia existente sobre tais questões. Importa mais ter em conta uma das características mais relevantes da performance arte: o fato dela ter surgido como fruto de uma ânsia por produzir transgressões contra aquilo que a arte se propôs a realizar até o final do século XIX e início do século XX.

O registro da performance arte, ainda hoje, gera atritos e questionamentos. Artistas contemporâneos, como Tino Sehgal, proíbem qualquer forma de documentação em suas performances, de modo que ela só sobreviva na memória e na transmissão oral dos que participaram da ação, direta ou indiretamente. Outra discussão gira em torno das distinções entre o que seria um registro da performance e uma videoperformance.

Muitos artistas realizam performances sem pensá-la conjuntamente a um dispositivo de captação de imagem. A fotografia, o vídeo ou outro meio podem servir como meio de registro da performance. Os profissionais que operam tais dispositivos frequentemente sequer discutem com o artista possíveis planos de captação de imagem para sua performance, relegando tal função, muitas vezes, a produtores.

No âmbito de minha produção artística, trabalhos como *Symbebekos* (2001), *Janta* (2003), *Dra.Diva* (2008) e *Spalt-me* (2012) foram concebidos como performances. Nenhuma dessas performances, em suas concepções, incluíram algum dispositivo de captura de imagem como parte inerente a suas poéticas, mesmo tendo sido registradas em fotografia e em vídeo. Pude conversar com alguns dos profissionais que fizeram os registros, porém não tive qualquer preocupação em

dirigi-los. No máximo sugeria alguns planos. Somente na edição dos materiais eu tinha uma participação mais ativa.

Dentre as minhas performances, apenas *Symbebekos* teve uma sobrevida para além do registro, por sua estética bastante propícia ao vídeo e por ter tido uma excelente direção de fotografia em vídeo. Mesmo assim, nomeio seu vídeo, quando o exibo, como “registro de performance”.

Nesse sentido, pensar o vídeo como prolongamento não me parece ser o mais adequado, pois leva a pensar que o corpo tem um limite e o vídeo possibilitaria sua extensão, como uma prótese. Na videoperformance temos outro cenário. A performance é concebida em conjunto com o dispositivo vídeo, incluindo seus diversos recursos e aspectos. Mais que ser uma extensão da ação, o vídeo é pensamento conjunto com a ação e ambos são partes constitutivas da poética do trabalho.

Creio, no entanto, que o processo de construção das minhas obras/experiências realizadas no estado do Pará embaçam essas nomenclaturas, o que me leva a oscilar entre os termos *performance* e *videoperformance* ao me referir a elas. Embora fossem concebidas como videoperformances e exibidas para a maioria do público desse modo, é inegável que, no momento da sua captura, mesmo com o pensamento-vídeo atuando através de uma equipe de filmagem, nelas ocorre um ritual de performance, com todos os pré-requisitos presentes. Podemos dizer que duas obras são criadas: uma em performance e outra em videoperformance.

Isso se tornou evidente após a realização da primeira videoperformance (*Mimoso*), quando percebi que a experiência do fenômeno da performance também acontecia. O primeiro sinal veio através do meu corpo: pude sentir que aquela experiência, concebida para ser uma videoperformance, operava em minha subjetividade do mesmo modo que as performances realizadas por mim na presença de um grande público. Tal sentimento também se deu nas outras videoperformances: *Soledad* e *Amuamas*.

Acredito que, para que uma performance "aconteça", é preciso haver uma comunhão entre o artista e o público no instante presente. Entendo que sua força reside no entrelaçamento testemunhal, na construção física e mental estabelecida entre o artista e o público em um determinado espaço e tempo.

Tal circunstância faz nascer um campo de força em torno da performance: costume chamá-lo de “campo da performance”. Isso acontece devido ao potencial

de acaso que a performance carrega. No fulgor da potência do instante da performance, artista e público não têm plena consciência do que poderá ocorrer ao longo da performance. Desse modo, o artista torna-se também público de seu próprio trabalho. Quanto maior o potencial de acaso na performance, mais intenso será o “campo da performance”, um aspecto que me parece fundamental, potencializando a experiência.

Me alegro por ter conseguido manter esses aspectos nas videoperformances do Pará, quando pude sentir essa abertura intensa ao acaso, de modo que não era possível prever o que poderia acontecer.

Não imaginava que tal intensidade, característica da performance, pudesse também ocorrer na videoperformance, pois esta tem uma lógica diversa em seu processo de construção. Diferente de alguns procedimentos artísticos usuais em performance direcionada para uma câmera muitas vezes parada e sem operador, em meu trabalho prefiro utilizar uma equipe de filmagem. Deslocando a câmera de uma possível posição especular imóvel, provavelmente fixada na direção do meu próprio olhar sobre mim (um tipo de procedimento usado desde os anos 1960, performance direcionada para fotografia e vídeo) para uma posição móvel e incerta na qual esta é conduzida por pessoas com diferentes pontos de vistas, tenho a sensação de que esteja me despindo de mim por meio de uma espécie de despossessão autoral.

Mesmo que eu execute a performance e também dirija a videoperformance, creio que sempre haverá uma “perda” autoral, seja na captação ou edição de imagem. Este tipo de abertura, aliada a uma entrega a experiências mais radicais, foi percebido pela crítica de arte e curadora Clarissa Diniz:

Recentemente, contudo, o gesto intrusivo de sua obra tem adquirido outros contornos. (...). Trata-se de uma espécie de disponibilidade: desejo e abertura ao outro que pode adquirir ares de uma servidão voluntária capaz de reconfigurar relações aparentemente exploratórias. Os dois trabalhos enviesam uma possível “zona de conforto” da produção anterior da artista. Sorterrada, não estando mais no centro dominador dos terrenos de sua obra – donde o gesto provocativamente autoritário de outrora – mas, contrariamente, dispendo-se a fazer da entrada em território alheio o ponto de partida para seu trabalho, Juliana sublinha dimensões talvez menos evidentes da experiência política e de alteridade de sua produção. Afinal, *Soledade Mimoso* são também intrusivos na relação que estabelecem com a artista, cujos gestos recentes encontram força no ato de se abrir à intrusão de vidas que, ao lhe escapar, passam também a interpelá-la (DINIZ, 2015).

É interessante notar que essa “disponibilidade: desejo e abertura ao outro” que passam a habitar minha poética, a partir das experiências artísticas no Pará, apontam para novos horizontes no contexto de minha produção. Ao se deixar contaminar por paisagens e sensibilidades híbridas e indeterminadas, a experiência artística se potencializa e torna-se um campo fértil capaz de criar novas possíveis experiências, onde a alteridade torna-se fundamental.

Vale dizer que, além da complexidade dessas paisagens – o mausoléu de um cemitério abandonado (do tempo da belle époque e do ciclo da borracha), uma praia na Ilha do Marajó e a floresta amazônica –, os procedimentos da videoperformance foram cruciais para que eu voltasse, após mais de dez anos, a realizar performances. Tal conjuntura me impulsiona a criar performances pensadas, desde a sua gênese, em conjunto com o dispositivo vídeo. Eu queria ter a experiência da performance, mas também queria partilhá-la com o público, por meio da imagem em vídeo.

É preciso dizer, entretanto, que materializar um meio de expressão para essas obras/experiências estranhamente arrebatadoras que tenho realizado nos últimos anos no Pará não tem sido uma tarefa fácil. Confesso que, às vezes, chego a sentir certa frustração. Primeiramente, percebo que me incomoda a grande perda de imagens (60% a 70%), após a decupagem, mesmo com a concepção conjunta das ações e do pensamento-vídeo e tendo um critério de seleção de imagem bem mais amplo que o convencional, com a incorporação de muitas imagens desfocadas e tremidas.

Há também o fator humano. Apesar de contratar bons profissionais, a maneira como tenho incorporado o acaso no processo dessas experiências faz com que eles percam muitas imagens. Em *Soledad*, por exemplo, um *cameraman* ficou tão impressionado com a minha retirada dos ossos da urna que acabou por fazer imagens totalmente desfocadas e tremidas. Em *Mimoso*, algo parecido: o profissional não conseguiu controlar bem a câmera na hora da castração e teve ânsia de vômito no momento em que eu comia o testículo cru. Tais interferências prejudicam decisivamente a captura da performance. A impossibilidade de repetir a cena implica na diminuição de imagens aproveitáveis.

Sendo assim, a edição da videoperformance torna-se um processo ainda mais complexo, com tal escassez de material filmado. A edição de *Mimoso*, por exemplo, passou por quatro versões (com quatro editores diferentes). Mesmo com a

exibição de todas (sempre em três projeções de vídeo simultâneas), se passaram quatro anos até chegarmos na versão final. Em *Mimoso*, filmada por uma equipe extremamente profissional, a perda de imagem acabou sendo de aproximadamente 80%, ou seja, ainda maior que as anteriores. Segundo os *cameramen*, para conseguir um bom aproveitamento de imagem naquela situação complexa seria necessário o uso de equipamentos como *travelling* e *steadicam*. Entendo que esses equipamentos fariam bastante diferença, mas não me interessa transformar o ambiente das performances em um *set* de filmagem profissional. Isso tiraria a espontaneidade do ambiente e, conseqüentemente, da experiência. Apesar da volumosa perda de imagem, continuo achando que, quanto mais discretos forem os equipamentos, melhor será para a experiência/obra.

### 2.3 Performance, corpo, imagem e representação

Percebo em minha opção de priorizar a experiência em si, mesmo com os ocasionais prejuízos à imagem, ecos dos experimentos performáticos dos artistas pioneiros dos anos 1960 e 1970. É possível identificar nos primórdios da performance arte seu caráter transgressivo, seu surgimento como movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte e contestar suas funções puramente estéticas e elitistas.

A performance partia da ideia de resgatar a característica ritual da arte, deslocando-a de espaços considerados “mortos” como museus, galerias e teatros e colocando-a numa posição transformadora e viva. Tal movimento é dialético: por um lado a arte é retirada da posição sacra e inatingível, por outro vai se buscar a ritualização dos atos comuns da vida, como dormir, andar, comer, entre outros (COHEN, 2002). É importante ter em vista, todavia, que, desde as vanguardas europeias, ações performáticas que objetivavam rupturas já se esboçavam (futurismo, dadaísmo, construtivismo russo, surrealismo, Bauhaus). No entanto, foi a partir do segundo pós-guerra que tais ações se tornariam mais frequentes.

Além de romper com materiais e procedimentos usuais nas artes plásticas, os artistas dos anos 1960 e 1970 passam a escolher novos locais, criando espaços

alternativos (um bar, apartamento, a própria rua) onde se buscava contestar o “*establishment*”. Esse “contralocal” se caracterizava por suas funções diversas. Ao longo dos anos 1960 e 1970, movimentos artísticos como a *bodyart*, o *happening*, o Fluxus e a performance arte enfatizaram a corporalidade. É importante abordar esses movimentos, atentando para questões que ressoam na arte da performance atual e que contribuem para refazer a nossa própria noção de corporalidade, investigando a relação entre corpo, imagem e representação nos trabalhos dos artistas dessas duas décadas.

Em um primeiro momento, os *performers* priorizaram a “relação direta” entre eles e o público, defendendo o acontecimento em si em detrimento de seus “resíduos”. Dessa forma, impossibilitavam a fetichização e a comercialização de registros e resquícios do evento.

A década de 60 contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro, orgânico, centrado na experiência física e cotidiana. O corpo era material da arte apenas enquanto durava o acontecimento, o gesto, a ação. A fotografia e o filme eram utilizados apenas para documentar esses momentos efêmeros. Na década de 1970, a arte conceitual exerce uma importante influência, por enfatizar a eliminação do objeto de arte e explorar o processo de criação e sua carga simbólica (MATESCO, 2009). A arte conceitual retira o aspecto orgânico do corpo, que passa a ser gradativamente compreendido como linguagem através do qual o artista estabelece códigos e mensagens. Há, como diz Viviane Matesco:

(...) uma distinção entre trabalhos voltados para exploração das capacidades do corpo, típicos dos anos 1960 e a afirmação da performance que embora utilize o corpo como instrumento, não fica a ele restrito. Ao longo da década de 70, a performance acaba por se impor como meio que se descola dessa busca e ideologia de um corpo libertário para tornar-se um processo mais intelectual. A associação entre performance, fotografia ou vídeo expressa o afastamento do naturalismo típico dos happenings (MATESCO, 2009, p.33).

A relação direta entre artista e público passava a ser mediada por dispositivos, como a máquina fotográfica e a filmadora. A fotografia e o vídeo, no entanto, não se limitavam a servir para a documentação das performances e o registro da ação. Em muitos casos, eram pensados em simultaneidade ao acontecimento performático ou viriam mesmo se antecipar a ele. Em seu livro *O Ato Fotográfico*, Philippe Dubois (1993) aponta alguns casos de trabalhos *site specific* e

de performance nos quais o uso da fotografia passou a ser entendida como parte do processo poético da obra. A “fotografia era de imediato pensamento, integrado à própria concepção do projeto a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico” (DUBOIS, 1993). A relação entre ação e imagem adquire novo caráter na década de 1970, uma vez que não se trata mais de entender a fotografia ou filme como registro documental, mas de perceber o trabalho que é realizado para se tornar imagem.

Nesse contexto, a performance se manifesta como um interesse em se pesquisar outras formas de significação e comunicação, tendo o corpo como matéria-prima, sem se reduzir “somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte” (GLUSBERG, 2009).

Segundo Renato Cohen (2002) é a partir da década de 1970 que experiências mais complexas são desenvolvidas e alcançam resultados estéticos mais potentes. É também a partir dessa década que, mesmo com a diversidade de estilos e ideologias e sob protestos de muitos artistas das artes visuais, as diversas denominações (como *happening*, *bodyart*, *Fluxus*, *aktion*, entre tantas outras), foram agrupadas sob a terminologia única de *performance art*.

Embora bastante diversas entre si, as obras dos artistas das décadas de 1960 e 1970 continuam ecoando na produção da arte contemporânea. É possível destacar alguns: Bruce Nauman, Yves Klein, Herman Nitsch, Joseph Beuys, Yoko Ono, Ana Mendieta, Gina Pane, Carolee Sheeneman, Marina Abramovic, Cris Burden, Nam June Paik, Vito Acconci, Dan Graham, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Sônia Andrade, Letícia Parente e Paulo Bruscky.

### 3 PERFORMANCE EM DISSENSO

Pude presenciar cenas, em feiras de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro, que retratam bem o distanciamento da performance atual das manifestações dos anos 1960 e 1970. Em um dos vários estandes de galerias da feira, uma artista realizava uma performance, enquanto os transeuntes – consumidores de arte – passavam indiferentes. Desse modo, ocorria uma naturalização da percepção da performance (e do corpo), como mais uma obra dentre as várias pinturas, objetos, fotografias e desenhos exibidos na feira.

Constatar tal situação, contudo, não implica que carregue alguma espécie de nostalgia da sacralidade do corpo e menos ainda que nutra algum desejo de trazer à tona o caráter espetacular de audiência, pois acredito firmemente em gestos artísticos ínfimos, mas carregados de força.

Tenho também uma percepção semelhante à relatada ao observar os inúmeros trabalhos de performance direcionados para vídeo ou fotografia que, nos últimos anos, passaram a preencher cada vez mais paredes dos *stands* das galerias nas feiras de arte. Uma grande parte dessa produção não possui um elemento que considero essencial em trabalhos de cunho performático: o caráter experimental. Consigo identificar, em suma, certo "cansaço" na performance, que muitas vezes se transforma em uma linguagem de mera citação, extenuada. Os próprios artistas parecem fazer "remakes" de si mesmos ou de outros artistas que empreenderam algo verdadeiramente inaugural no século XX, encaixando a performance em lugares previsíveis e reciclando poéticas preexistentes. A crescente institucionalização também contribui para acentuar o que percebo como cansaço: a perda de certa potência anterior, de determinada capacidade de produzir irrupções afetivas e dissensos.

Creio que a ação estético-artística como campo de experiência perde espaço, em nossos dias, para produções que priorizam a imagem pela imagem, apesar de sabermos que ela também pode produzir experiências potentes. Acredito, também, que a corporalidade não tenha perdido irrevogavelmente sua eficácia transgressora, mas penso que nossa própria noção daquilo que constitui essa corporalidade sofreu uma modificação profunda ao longo das últimas décadas. Fernando Salis (2009) ao refletir sobre o corpo que está "de volta" no vídeo-pensamento da arte

contemporânea, argumenta que a imersão corporal na arte retorna renovada justamente na articulação entre as novas tecnologias de imagens “imateriais” e a onipresença da linguagem audiovisual no capitalismo fetichizante. Esse pensamento encontra ressonância em minha atual produção artística em videoperformance.

Ao contrário da lógica da especificidade de meios, o contágio e a contaminação provocam deslocamentos que inviabilizam a compartimentação usual e certos conceitos elaborados a partir de categorias rígidas. Depois de dez anos realizando performances, meu desejo se revitalizou com essa contaminação por outras linguagens, incluindo o uso das novas tecnologias de imagem, como também a utilização de ambientes fora do espaço institucional. Minhas videoperformances realizadas no Pará borram as fronteiras entre performance, vídeo, cinema e instalação. Busco expandir os limites e as contaminações entre as linguagens e questionar a ideia de corpo literal como singularidade.

No entanto, autores como Peggy Phelan defendem que a “única vida da performance é no presente” (PHELAN, 1997). A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou participar de outra forma na circulação de representações: uma vez que o faz, ela transitaria para outro domínio e não seria mais uma performance. Phelan defende que a performance é marcada pela desaparecimento e ausência. Sua repetição seria marcada pela diferença, ou seja, uma performance é sempre outra quando repetida. Minha visão é semelhante: creio que a performance realmente se torna outra coisa a partir de tais registros, o que também possibilita justificar outras nomenclaturas: videoperformance, fotoperformance, xeroxperformance, entre outras.

Se o momento presente do “aqui e agora”, do testemunho tradicional, se perde com a imagem reproduzida, a atualização do fenômeno parece se aproximar do que foi ressaltado por Walter Benjamin (1985) acerca da possibilidade de que a reprodução técnica coloque a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar o indivíduo da obra. Como pode também, por exemplo:

(...) acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação – mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como ampliação ou câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural (BENJAMIN, 1985, p. 168).

São esses aspectos e recursos do dispositivo vídeo que, juntamente com as imagens das experiências das performances provocam desconforto, com a rememoração do vivido em espaço topológico diferente. A conjugação entre olhar e imaginação abre diferentes possibilidades de apreensão dessas videoperformances. É importante ressaltar que, sem os dispositivos tecnológicos do campo audiovisual não seria possível realizar esses trabalhos, pelo fato de que os lugares e situações são de difícil acesso ao público. Embora o trabalho, como resultado final, seja exibido em espaços institucionalizados da arte, as performances que realizei no Pará ocorreram em locais inusitados como um cemitério (Soledad), uma praia (*Mimoso*) e uma floresta (*Amuamas*).

Não é de hoje que se dá o embate entre a arte e sua institucionalização. Podemos pensar, inclusive, que a performance surge desse embate. Muitos artistas optaram pela performance para se libertar dos meios de expressão dominantes – a escultura e a pintura – e das restrições que enxergam no trabalho dentro dos sistemas de museus e galerias. A performance vem ganhando espaço e visibilidade com o processo de institucionalização e mercadização, mas fica evidente a perda de certa potência anterior, incluindo a capacidade de produzir dissensos, processos de subjetivação inventivos e críticos.

No seu clássico livro *A arte da performance: do futurismo ao presente*, escrito em 1978, RoseLee Goldberg assinala que o percurso da performance no século XX se desenhou como uma história de um meio aberto, poroso e com o número de variáveis ilimitadas. “De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu programa e modo de execução”. Sempre que algum movimento pareceu ter encontrado um impasse, os artistas voltavam-se para a performance como um meio de romper categorias e apontar para novas direções.

Dentre as diversas linguagens (e seus hibridismos) nas artes visuais, a performance, enquanto experiência estética, ocupa uma posição bastante privilegiada e fértil em possibilitar a eclosão de dissensos. Sua linguagem, por si só, já produz dissensos que parecem escapar ou ir além do campo da arte. São múltiplas as abordagens para adentrar esse universo e os muitos usos da palavra “performance” indicam camadas complexas de referencialidade, aparentemente contraditórias, que às vezes se apoiam mutuamente. A performance arte surge como resistência à taxonomia, avessa à categoria. Tentar defini-la seria algo

contraditório. A produção constante de diferença é a essência do pensamento performático. Neste sentido, performance seria aquilo que escapa às nomenclaturas e às divisões estruturais que engavetam os movimentos desviantes em arquivos estanques e compartimentados.

Entendo que, diante dos enormes desafios apresentados pelas crises sociais, econômicas, subjetivas e ecológicas do mundo atual, as artes da presença e do corpo expõem questões fundamentais a partir de modos específicos de investigação da experiência contemporânea. Nesse âmbito, insisto na força da arte e parto da concepção de que a performance (ou ações performativas) tem a capacidade artístico-política de provocar desarranjos nas formas hegemônicas de ver e de sentir, atuando, assim, na produção daquilo que Deleuze e Guattari chamaram de *perceptos*<sup>11</sup> e *afectos*.

Ao colocar a matéria-corpo e a matéria-pensamento em movimento tais ações/experiências propõem questionamentos e produzem dissensos que, por sua vez, são capazes de criar novas sensibilidades, atuando na emergência de corpos vibráteis e potentes. Entendo que, ao expandir a potência de vida e ao ativar o saber-do-corpo (Rolnik, 2016), as performances possam ser compreendidas como atos de re-existência estética micropolítica.

A performer e pesquisadora Eleonora Fabião entende que:

(...)performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extra-ordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita 'natural', organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica(...) (FABIÃO, 2013).

A performance pode produzir certos tensionamentos político-afectivos como: a desestabilização do dito "natural", a suspensão temporária de regras e do *modus operandi*, a subversão das relações de poder. Ela pode atuar, portanto, aumentando nossa potência de agir no mundo e de criar mundos, criar possíveis e impossíveis,

---

<sup>11</sup> Deleuze em entrevista à Claire Parnet, no vídeo *O Abecedário Deleuze*, 1988, diz que: "Os perceptos fazem parte do mundo da arte. O que são os perceptos? O artista é uma pessoa que cria perceptos. Por que usar esta palavra estranha em vez de percepção? Porque perceptos não são percepções. O que é que busca um homem de Letras, um escritor ou um romancista? Acho que ele quer poder construir conjuntos de percepções e sensações que vão além daqueles que as sentem. Vou dar alguns exemplos. Há páginas de Tolstoi que descrevem o que um pintor mal saberia descrever. Ou páginas de Tchekov que, de outra maneira, descrevem o calor da estepe. Há um grande complexo de sensações, pois há sensações visuais, auditivas e quase gustativas. Alguma coisa entra na boca. Eles tentam dar a este complexo de sensações uma independência radical em relação àquele que as sentiu."

produzir novas camadas de significação e novos devires pela via da experimentação estética.

### 3.1 O não-saber em experiência

A possibilidade de dar forma às pulsões e desejos é o que mais me impulsiona a realizar meus trabalhos. Eles me possibilitam uma aproximação com o outro (seja ele animal, vegetal, mineral ou mesmo espectral) e comigo mesma: com um eu tão profundo que me é desconhecido e impalpável. A experiência artística fornece os meios para a criação de processos significativos que, no embate da obra com o mundo – desde seu processo de criação – geram forças antes inexistentes, mas agora capazes de dar acesso a lugares antes inatingíveis. É assim que a arte atua mutuamente sobre mim e sobre o mundo, criando, como aponta Deleuze (1992), novos possíveis por meio daquilo que nem sempre tem lugar no mundo das possibilidades dadas *a priori*: as pulsões e os desejos de um indivíduo.

Dentro desse horizonte de impulsos e afetos, me vejo diante das diferentes leituras das minhas obras. A minha própria leitura anda de mãos dadas com as suas motivações (acho que o desejo de muitos artistas seria poder ver de fora suas obras, sem suas motivações, ou seja, apartadas de si, do autor). Isso não significa que minha leitura seja estanque, muito pelo contrário. Ela não cessa de se transformar ao longo da vida, como eu mesma. Nesse sentido, quanto mais leituras diferentes, mais eu conheço meu próprio trabalho, me conheço e conheço o mundo ao redor. Tal processo é uma experiência aberta e contínua que há de seguir até o fim da vida.

Ao longo de minha trajetória pude perceber que uma das coisas que mais me maravilham no processo artístico é a possibilidade de me surpreender, de me espantar com meu próprio trabalho. Quando isso acontece, creio que, a um só tempo, eu produzo e sou produzida pelo gesto artístico: com tanta intensidade que posso sentir minha existência se ampliando. Nessas experiências, o indivíduo é afetado pela desconstrução das suas certezas, de sua percepção do mundo e de si mesmo. Ao sair de sua zona de segurança ele experimenta um abalo de sua própria subjetividade e dos limites e potencialidades de seu corpo. Ocorre, então, a

possibilidade de expandir-se, de perder-se com a potência<sup>12</sup> de criação, de reinventar-se. Um processo mágico acontece pela via do incontrolado e todos são afetados: o artista, o espectador e a obra/experiência. Essas experiências abrem a possibilidade de abandonar a racionalidade, a lógica cartesiana, as regras e as verdades preestabelecidas. Assim, é possível adentrar em um espaço de liberdade, em que novas formas de re-existir são alcançadas.

A maneira arriscada e confiante com que me lanço nos meus processos artísticos permite que eu me sinta, frequentemente, a espectadora mais próxima do meu próprio trabalho. Algumas dessas experiências, me maravilham pelo estranhamento e outras podem seguir para sempre desconhecidas. Gosto de me espantar com a impossibilidade de nomear certas experiências, e, penso ser necessário e importante saber conviver com o desconhecido de dentro e de fora.

Assim, ao assumir a ação estético-artística como campo de experiência, é necessário saber deixar em aberto, guardar vagas especiais de acolhimento ao “não-saber”, para que ele possa repousar seu incômodo. Só assim é possível pensar sobre o “não-saber” com liberdade e independência de qualquer modelo ou hierarquia. No caso de *Amuamas*, o abalo que sua experiência me provocou faz com que só me seja possível pensar sobre ela a partir desse acolhimento ao “não-saber”, que abre espaço para o “saber” sobre ela, ou seja, para a investigação que me proponho realizar nesta tese.

Nesse sentido, o entendimento de Didi-Huberman sobre as imagens, em seu livro *Diante da Imagem* (2013), me inspiram a pensar sobre elas e sobre a força e a potência do não-saber na arte. Influenciado pelo paradigma “crítico” da psicanálise, ao evocar Freud em contraponto a Kant, como um paradigma crítico para se pensar a história da arte, o autor reivindica uma historiografia que recuse a ânsia de síntese de qualquer totalidade e aposte no sujeito freudiano como esse que concebe o acolhimento da dúvida na construção do saber dialético. O autor alerta para a falta de lugar, mesmo dentro do campo da arte, para o não saber, o espanto, o sintoma, aquilo que escapa, o ininteligível, o assombro:

Os historiadores [...] nas imagens da arte buscaram signos, símbolos ou a manifestação de números estilísticos, mas só raramente olharam o sintoma, porque olhar o sintoma seria arriscar os olhos na rasgadura central das

---

<sup>12</sup> Diria que a noção de potência é uma discussão em termos de teoria política: desde certa leitura de Espinosa, pode-se dizer que a potência é uma capacidade de fazer, de instituir, de afetar e de criar que se diferencia do poder – este, um grau mínimo de potência.

imagens, na sua perturbadora eficácia. Seria aceitar a coerção de um não-saber e, portanto, abandonar uma posição central e vantajosa, a posição poderosa do sujeito que sabe (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 211).

imagens (entendidas como imagens da arte) carregam em si o valor do não inteligível, do não entendido, do que ainda não podemos capturar ou compreender. Desse modo, toda imagem envolve “sintomas” e estratos de “não saberes” irreduzíveis, relacionados com a multiplicidade de temporalidades que presenciam. Huberman diz que: “a imagem tem mais memória e porvir do que o ente que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 247).

É justamente no sentido de se colocar em devir, de se deixar abalar e atravessar por aquilo que nos escapa, que o autor convoca a historiografia da arte a se arriscar ao não-saber. Para isso, afirma que, diante da imagem, é preciso resistir na busca pelo seu efeito de *sutura autossatisfatória*, ou seja, à ânsia de síntese, identificação e unidade. Pelo contrário, deve-se buscar uma abertura ao desconhecido. Em oposição ao sujeito kantiano autocentrado, que apreende e domina a si mesmo, temos o sujeito freudiano dilacerado, aberto ao não-saber. É este sujeito apresentado por Freud que, segundo Huberman, torna possível pensar o saber:

Saber, mas também pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialectizar. (...) Pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem de arte. Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento - como em Kant - trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central (...) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.15).

Para experimentar a rasgadura é necessário renunciar à lógica do sujeito especular kantiano, que esbarra com o próprio reflexo em toda investigação. É apenas saindo do “círculo mágico da caixa de espelhos” e renunciando a busca da *sutura autossatisfatória* que podemos experimentar a rasgadura.

Penso que esses procedimentos devem estar em minha metodologia de trabalho, quando preservo o meu “não-saber” antes e durante minhas experiências artísticas em performance. Como já comentei, prefiro não me informar demasiadamente sobre os elementos com os quais irei lidar mais diretamente durante a performance. A escolha por esse quociente de território “desconhecido”, onde também incluo a equipe de filmagem, é uma estratégia que visa potencializar a experiência ao intensificar o “campo da performance” através da imprevisibilidade. Eu diria mais: o que anima esse procedimento é justamente a possibilidade de

“abandonar uma posição central e vantajosa, a posição poderosa do sujeito que sabe” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 211).

A segunda parte de *Amauamas*, entre todas as performances, provavelmente foi minha mais intensa entrega a esse não-saber, ao desconhecido. A força da experiência de sua “rasgadura” foi tamanha que nem sequer se deixou capturar pela imagem (consequência de minha decisão de realizá-la sem registro) e continua latente, resistindo a se deixar capturar pela palavra, embora eu insista em escrever, tateando cautelosamente, tentando me aproximar aos poucos da experiência. Operar com o não saber não exclui o saber, muito pelo contrário: o amplia, estende, alarga. É através desse encontro com o “não saber” que o saber pode ser produzido. Esse encontro faz emergir riscos e conflitos que não me interessa apaziguar, mas enfrentar. É nesse sentido que Didi-Huberman convoca o não saber. O não saber não é o outro do saber, mas seu componente, sua parte silenciada em nome da verdade pretendida pelo historiador da arte.

Huberman diz que “foi com o sonho e com o sintoma que Freud rompeu com a caixa de representação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 191) e é com essa ferramenta (a psicanálise) que ele monta sua estratégia conceitual para furar a “caixa de espelhos” que abriga o sujeito especular kantiano. Ao trazer a psicanálise como meio para abertura de uma via negativa do pensamento, o autor logo sinaliza que seu interesse foca, sobretudo, na noção de *figurabilidade* desenvolvida por Freud, mais que naquilo que o psicanalista escreveu sobre arte ou criatividade (ibid., p. 204). Freud, ao investigar o fenômeno dos sonhos, percebe que as narrativas oníricas costumam ser estruturadas em uma antiestrutura na qual os paradoxos convivem e as convivências se contrapõem mutuamente. Ele apontou, ainda, uma idiosincrasia na formação dos sonhos: ao mesmo tempo que se impõem, nos escapam. Na dimensão onírica, o visível se dá no entrelaçamento entre formação e deformação.

Freud conclui que a estrutura fragmentada das recordações dos sonhos trazidas pelos analisandos tinha menos relação com a incapacidade de memorização e mais a ver com a própria estrutura das imagens oníricas. Assim, Freud conclui que as imagens oníricas já nascem destinadas ao esfacelamento, mas são eficazes justo ali onde se desmancham. É nesse processo que a figurabilidade é facilitada, quando por meio do deslocamento, se efetua uma passagem de uma idéia abstrata para um equivalente suscetível de ser visualizado. A figurabilidade segundo

Didi-Huberman “remete ao poder figurativo do sonho, a um espaço quase vegetal e selvagem na produção das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 16).

Os sonhos são tão importantes para Freud justamente por resistirem à síntese simbólica. Por meio de uma linguagem própria e arredia, eles trazem os vestígios do *sintoma*. Para Freud, o sintoma é isso que insiste em retornar, que não se deixa esclarecer e não cessa de surpreender o sujeito. É esse o interesse de Didi-Huberman: “como o trabalho do sonho e como o trabalho do resto, o sintoma só se dá através da rasgadura e da desfiguração parciais a que ele submete o meio no qual advém” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 208), perfurando a clausura da síntese da representação.

Ao trazer esses conceitos de Didi-Huberman, me vem à mente um antigo trabalho que fiz. É, a escultura-objeto intitulada *I don't know* (2000). O próprio título da obra já mostra o sentimento que ela me evoca. Eu nunca entendi esse trabalho, um filho rebelde por completo. Talvez a gênese da escultura ajude a explicar essa resistência em entendê-la: ela foi criada por um acaso, embora isso tampouco deva ser a chave da explicação, pois inúmeros dos meus trabalhos nasceram do acaso e este fato não impede que eu os compreenda.

Figura 16 - Juliana Notari - *I don't know*. Objeto - 98 x 57 x 150 cm. 2000.



Fonte: O autor, 2000.

Naquele ano eu morava em Recife e fazia parte de um ateliê coletivo (Ateliê Submarino), onde existia uma área comum em que os integrantes podiam deixar materiais. Eu guardava um divã velho nesse espaço, pois sabia que um dia iria utilizá-lo em algum trabalho.

Já as pernas de manequim femininas recobertas por inscrições e colagens de feridas ficavam em outra área, meu espaço pessoal de trabalho. Certa manhã, entrei no atelier e tomei um susto: as pernas da manequim tinham sido postas sobre o divã. Imediatamente percebi que tinha uma obra feita! Descobri que a faxineira tinha sido a pessoa que colocara as pernas em cima do divã, durante a faxina, esquecendo de devolvê-las, para minha sorte, ao local de origem.

Observando a foto da obra, hoje em dia eu vejo pernas interceptadas pelo divã ainda antes do ventre. As pernas não encontram, portanto, um corpo que lhes dê continuidade – corte abrupto que, por um lado, anula a possibilidade de conceber uma totalidade, e, por outro lado, evidencia também a capacidade de projetá-la simbolicamente. Os rasgos na parte superior do divã parecem insistir em retornar sintomaticamente nos rasgos das feridas sobre as pernas. Assim, como o “sintoma só se dá através da rasgadura e da desfiguração parciais a que ele submete o meio no qual advém” (ibid., p. 208), *I don't know*, ao recusar a ânsia de síntese da *sutura autosatisfatória*, nos remete de algum modo ao efeito da “rasgadura” do qual nos diz Hubermam.

Insisto que, ao assumir a ação estético-artística como campo de experiência, é preciso primeiramente saber guardar vagas especiais de acolhimento ao “não-saber”. Sem esse espaço interno, não é possível “aceitar a coerção de um não-saber”. O abalo de se “abandonar uma posição central e vantajosa” ao experimentar “o entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos sentidos”, exige que a angústia possivelmente gerada na experiência seja acolhida em um vão livre interior que não permita que o temor do não-saber se instale, nem tampouco o medo do saber. Só assim é possível viver a experiência de se deixar rasgar pela “rasgadura”.

### 3.2 Os contrários dissensuais

Ao identificar as forças contraditórias que perpassam os dois momentos da experiência de *Amuamas*, podemos recordar algumas ideias de Jacques Rancière, mais precisamente sua noção da *identidade de contrários* presente em seu “regime estético das artes”. Antes disso, no entanto, é preciso entender o papel da “experiência estética” para o autor. Para Rancière, tanto a política quanto a arte possuem uma dimensão estética intrínseca. A grosso modo, o que caracterizaria essencialmente a arte e a política seria uma suspensão das regras que regulam a experiência “normal”. Assim a “experiência estética”, em ambos os planos, tem o papel de gerar “rupturas” com o “senso comum”.

A “experiência estética” interfere diretamente no modo como pensamos e vivenciamos o cotidiano, invertendo as ordens existentes e estabelecendo novas relações entre realidade e aparência, tanto no plano individual como no coletivo. O autor diz ainda que o regime estético das artes é responsável por apontar e criar possíveis – possíveis modos de visibilidade, maneiras de fazer e modos de pensabilidades – e seus modos de transformação.

O autor considera que todo ato é político e que existe uma sensibilidade anterior a qualquer racionalidade. Para ele, interessa definir os possíveis e os modos de transformação característicos do regime estético das artes. Desse modo, as artes poderiam reconfigurar essa distribuição geral de atividades através de seus próprios modos de fazer.

A estética, portanto, atravessaria todo processo político e a arte seria o campo mais acolhedor a essa exploração dos possíveis, da apreensão ou expressão daquilo que até então é inominável para o intelecto e para o pensamento racional, sendo então antecipadora do que pode “vir a ser” e daquilo que a sensibilidade intui e indica.

Uma mudança não seria necessariamente posta em ação pela arte, mas talvez a transformação de pensamentos sobre as ações ou sobre formas de participação nas experiências sensíveis que são a base da política, recompondo deste modo a “paisagem do visível”: a “relação entre o fazer, ser, ver, dizer” (RANCIÈRE, 2005, p.52). Rancière indica que é nesse nível da vida comum das

peças, do recorte sensível do comum – suas formas de visibilidade e sua distribuição – que a questão estética e política se impõe.

Essa aproximação entre arte e vida, segundo a noção de Rancière, nos convoca a lembrar da forte influência exercida por Friedrich Von Schiller, que também influenciou o artista Joseph Beuys. Segundo Beuys, “somente a arte pode ser revolucionária, seguida, em segundo lugar, pela ciência” (BEUYS, 1972 *in* FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 304). A ciência estaria em segundo lugar porque, em última instância, teria sua liberdade limitada pela exigência de um pensamento lógico. A revolução se daria pela criatividade que, segundo Beuys, teria na arte o terreno mais apropriado para florescer. Diante disso, Beuys reforça essa ideia de liberdade criativa autônoma, citando Schiller: “Apenas o homem que joga, livre dos vínculos da lógica, sensível apenas às injunções do belo e da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre” (SCHILLER, apud BEUYS, 2006, p. 305).

Tanto Rancière quanto Beuys herdaram de Schiller tanto as diretrizes de uma ética social, como também a de uma busca pela totalidade da inclusão humana no mundo, que, segundo Schiller, teria se perdido quando a poesia se afastou da vida cotidiana. Schiller dizia que o processo de criação do artista é uma atividade lúdica, porque ele próprio impõe suas regras. Assim, caberia à arte a função prática de unir novamente a esfera moral e a sensível, reestabelecendo uma ideia de totalidade que fora rompida, destinando à dimensão estética a possibilidade de mensurar o racional e o sensível, recompondo a fragmentação provocada pelo crescente processo de racionalização. Como diz o próprio Schiller: “não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem torná-lo, antes, estético” (SCHILLER, 2014, p.124).

Desse modo, o estado estético schilleriano possibilita a comunhão entre razão e sensibilidade como meio para alcançar um caráter moral, para formar um homem estético, capaz de dar a si mesmo a forma de uma obra de arte viva, que encarnaria a totalidade humana.

A partir de agora já podemos trazer para a discussão a noção da *identidade de contrários* presente no “regime estético das artes”. Tendo como horizonte esse “paradoxo” e essa “promessa” estabelecida por Schiller, Rancière diz que no regime estético a arte oscila entre dois impulsos contraditórios: o da autonomia da experiência estética e o da heteronomia dos sentidos (contrários – dissensuais) que habitam a própria experiência. E formula essa relação paradoxal

autonomia/heteronomia característica do “regime estético das artes” a partir da sua leitura do “estado estético” de Schiller. Para ele o regime estético:

(...) afirma a singularidade absoluta da arte e, ao mesmo tempo, destrói todos os critérios pragmáticos para essa singularidade. Ao mesmo tempo, funda a autonomia da arte e a identidade de suas formas com aquelas pelas quais a vida se forma. O estado estético schilleriano que é o primeiro - e, em certo sentido, insuperável - manifesto desse regime marca claramente essa identidade fundamental dos opostos. O estado estético é puro suspense, quando a forma é testada por si mesma. E é o momento da formação de uma humanidade específica (RANCIÈRE, 2009, p.33).

Para o autor a política da arte no regime estético da arte é determinada pelo paradoxo fundador no qual, neste regime, a arte é arte na medida em que também é não-arte, ou é algo diferente de arte. Isto significa que, de algum modo, a arte tem que se identificar com algo que ela não é – carregar em si uma dimensão que está para além de si. A arte, quando não é mais do que si mesma, desaparece, diz Rancière.

Segundo ele, para se dizer que a arte é habitada por forças heterogêneas, é preciso que ela seja portadora de um “pensamento” que não é transparente para si mesmo. Assim, o “pensamento” precisa encontrar uma “matéria” que lhe recuse. Ele diz que, no “regime estético da arte” existe uma *identidade de contrários* onde “não-pensamento” e “pensamento” se identificam porque coabitam um no outro. Diz ainda que:

(...) existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica (RANCIÈRE, 2009, p.33).

Para o autor, a “revolução estética” resulta dessa forma de *dissensus* que consiste, precisamente, na *identidade de contrários*. Na experiência estética, os contrários não se excluem mutuamente, mas habitam um no outro. Ao suprimir a ordem clássica de representação (a *mimesis*) em virtude da reconfiguração do sensível, a revolução estética abre espaço para o contraditório, que passa a ser fundamental. Assim, uma identidade entre contrários é estabelecida: pensamento e não-pensamento, consciente e inconsciente, conhecimento e ignorância, ação e passividade, intencionalidade e não-intencionalidade. Rancière considera que esta *identidade de contrários* corresponde à *identidade de um logos e de um pathos*: a imanência da forma, do pensamento, naquilo que não tem forma, que é não-pensamento (e vice-versa).

Na revolução estética, portanto, há algo que escapa: aquilo que não é dominado na própria experiência estética e que, no entanto, é essencial para o modo de ser da arte. Nela, podemos pressupor uma força “inconsciente” que não é passível de ser “analisada” no cerne da arte e que habita no coração da própria experiência. Essa força, segundo Rancière, permite retirar sentido daquilo que aparentemente parece não o ter, assim como revela a existência de relações entre elementos díspares, pensamento e não pensamento, atos conscientes e atos involuntários que se manifestam na própria consciência, por exemplo.

Após tais reflexões, creio que que foi possível estabelecer bases, embora de modo talvez demasiadamente sistemático, que podem funcionar como uma espécie de metodologia para investigar questões que atravessam as experiências de *Amuamas* e *Mimoso*.

### **3.3 O acaso dissensual em *Amuamas* e *Mimoso***

Primeiramente, é interessante ressaltar que, no contexto de minha produção artística, a experiência de *Amuamas* se distingue de outras porque faz emergir forças que, ao extrapolar o campo da arte, alcançam uma dimensão não só inconsciente, mas também mística. A intensidade do êxtase místico que se deu na segunda parte dessa experiência indica sua abertura para outros territórios que eu sequer saberia nomear com perfeição.

As fronteiras que delimitam essa experiência se borram e oscilam a todo instante: ora se configura como uma performance – linguagem com lugar de encaixe no campo da arte – ora como uma experiência mística, informe e aberta a forças xamânicas e espirituais. Volto a recordar o pensamento de Rancière, quando ele diz que, no “regime estético da arte, a arte é arte na medida em que é algo além de arte” (RANCIÈRE, 2002, p.6).

Como vimos, a revolução estética, segundo Rancière, pressupõe haver algo que escapa, que não é dominado na própria experiência estética, embora fundamental para o modo de ser da arte. Tais características estão no cerne de *Amuamas* e são elas que potencializam a experiência, ao produzir forças que buscam atravessá-la e escapam por todos os lados e dimensões, para além do

campo da arte, como para além de mim, devo dizer. A própria dificuldade de capturar em imagens uma experiência que parece escapar desse registro me parece um indício de recusa à apreensão por um pensamento racional, inteligível.

As duas fases contraditórias que compõem a experiência de *Amuamas* também encontram uma relação na *identidade de contrários* presente na “experiência estética”. Como comentado anteriormente, as forças contraditórias que perpassam *Amuamas* coabitam uma na outra e são elas que potencializam sua experiência. Nela atuam: pensamento e não-pensamento, consciente e inconsciente, violência e cura, agressão e reparação, intencionalidade e não-intencionalidade, entre outras. Como vimos, essa forma de *dissensus* está presente na *identidade de contrários*. Embora o caráter conflituoso dessas forças contraditórias, de modo geral, serem motivo de angústia (como é possível perceber no relato), não creio que esse fato, de modo algum, enfraqueça a experiência. Muito pelo contrário, ele parece trazer a complexidade necessária para potencializá-la. Como diz Rancière: “A perda de uma relação estável entre o sensível e o inteligível não é a perda do poder de relacionar, é a multiplicação de suas formas” (ibid., p. 27).

As forças contraditórias de *Amuamas* também estão evidenciadas na sua recusa em se deixar relatar com facilidade e ao mesmo tempo se fixar em algum suporte. Isso nos remete à compreensão de Rancière sobre a “arte como testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p.12).

Assim como ocorreu na experiência de *Mimoso* (2014), videoperformance a ser abordada mais adiante, *Amuamas* teve dois momentos distintos, com um intervalo de dois dias entre eles. Na primeira parte, a ação apresenta mais claramente características formais de uma videoperformance: pensamento, vídeo e ação agindo conjuntamente, da concepção à realização. No segundo momento, que abarca minha ida solitária à ilha para o fechamento da vulva-ferida, a ação começa a perder seus contornos: se aproxima do êxtase de uma experiência em performance com caráter ritualístico de cura ancestral. Nesse último momento, as palavras se espriam na tentativa de nomear o êxtase de uma experiência informe. As que restam são as que uso para narrar o acontecimento, forma de finalizar sua experiência/obra através do relato.

A violência do primeiro gesto (abertura da vulva-ferida) contrasta com o segundo, onde busco reparar a brutalidade inicial por meio de um gesto de cura,

com a limpeza e o fechamento da ferida. Desse modo, as duas experiências se distinguem tanto pelo caráter formal (videoperformance x ritual místico), quanto pelo conteúdo (violência x cura).

Na primeira parte das imagens da videoperformance adentro a floresta vestida inteiramente de branco, como uma médica. Eis a figura asséptica anunciando sua incongruência em relação à paisagem natural e exuberante da floresta amazônica (reforçada anteriormente pelas imagens do plano aéreo da floresta na abertura da videoperformance). Seguro uma bolsa preta de nylon que contém os instrumentos de trabalho: martelo, escopo, instrumentos médicos em aço inoxidável (como espéculos ginecológicos, pinças cirúrgicas e recipientes para assepsia). Nela se encontram também meu sangue menstrual, chumaços de algodão, sementes de diferentes espécies de árvores e objetos de vidro transparente em formato semelhante ao de um espermatozoide. Após uma pequena caminhada, logo encontro a enorme Samaúma.

Organizo o material de trabalho no chão e, sem qualquer reverência àquela entidade anciã feminina, dou início à ação, com golpes violentos de martelo e escopo sobre seu tronco, que logo apresenta sua intrigante cor avermelhada de carne. A ferida em formato de vulva vai se abrindo com esforço, enquanto caem na terra os pedaços bruscamente arrancados do corpo-tronco daquela que é a “Mãe Sagrada da Floresta”. A ferida, agora aberta, é untada com o sangue menstrual – composto de tecido endometrial descartado da fertilização não ocorrida - que adere à seiva da árvore sagrada, se fundindo a ela.

Na ação final, que também pode ser entendida como o motivo de toda aquela violência, a Samaúma (entidade feminina) é forçadamente fecundada. Para isso, banho os chumaços de algodão no meu sangue menstrual e os introduzo por entre o espéculo em toda a cavidade da vulva-ferida, inserindo a semente de árvore juntamente com o objeto de vidro em formato de espermatozoide. Para finalizar, como quem termina de plantar uma planta, rego com o restante do meu sangue menstrual a vulva-ferida aberta e agora “fecundada”.

Talvez, caso não tivesse acontecido o segundo momento da experiência, onde a ferida é tratada e os elementos retirados, a semente introduzida violentamente no tronco-corpo da Samaúma pudesse ter germinado, com ajuda da mistura orgânica de algodões banhados em sangue menstrual. Nessa hipótese, a

Samaúma carregaria no seu tronco-corpo outra espécie de árvore, que nasceria compulsoriamente em seu corpo.

Vistas por esse ângulo, as imagens da primeira ação de *Amuamas* indicam uma ação de violência sexual contra a mulher: o ato de estupro. Pude perceber essa relação mais de perto quando duas amigas próximas – uma que já havia sofrido abuso sexual e outra que tinha realizado um aborto recente – se sentiram bastante impactadas ao ver a vixeoformance. Pude ver as lágrimas caírem de seus olhos. Uma delas chorou copiosamente.

Um outra possível leitura desse gesto foi aventada pela professora e pesquisadora Andrea Campos em um debate<sup>13</sup>. Ela trouxe leituras interessantes a respeito de minhas obras e uma delas diz respeito a *Amuamas*. Eu, artista mulher, assumiria, nesse primeiro momento da performance, um lugar fálico. Essa figura fálica, munida de martelo e escopo, vai penetrando aos poucos e violentamente o tronco, que é um grande corpo feminino (de mim mesma), até que chega em lugar de segredo, de mistério: o útero. Através da arte alcanço esse lugar intocável. Há nesse movimento uma vontade de saber, de conhecer o meu próprio corpo através de um corpo fálico. Como se fosse necessário, nesse processo de conhecimento, que eu me transformasse em falo e penetrasse o corpo feminino. Percebo em *Amuamas* esse desejo. Ao adentrar no tronco-corpo da árvore eu também adentro um território desconhecido e o desejo de aprofundar a ferida-vulva traz essa curiosidade de alcançar um território misterioso, intocável.

Voltando ao pensamento de Rancière, é possível constatar que a potência de uma obra-experiência, seja ela de qualquer natureza, passa necessariamente pela produção de *dissensus: a identidade de contrários*. Assim como vimos ser necessário abrir vagas de acolhimento ao não-saber, também é necessário abrir espaço ao contraditório, para que a experiência estética possa ser capaz de reconfigurar, criar novas sensibilidades, percepções, afecções.

Como acontece em *Amuamas*, a experiência de *Mimoso* também é marcada pela atuação de forças contraditórias. Devido a incorporação de um acaso cruel que modifica a dinâmica da experiência, em *Mimoso* há dois momentos distintos. Na primeira parte sou arrastada nua pelo búfalo na areia da praia. Em termos formais,

---

<sup>13</sup> Debate promovido pela Universidade Católica de Pernambuco disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xLT\\_AcHeRbQ&list=PLUIv8RUfWyLxbvSZIN9ay-T4ruYif4TI9&index=48](https://www.youtube.com/watch?v=xLT_AcHeRbQ&list=PLUIv8RUfWyLxbvSZIN9ay-T4ruYif4TI9&index=48) Acesso em: 21/06/2021.

essa ação assume um caráter performático. Embora comporte um alto risco físico (por exemplo, se o búfalo saísse correndo para outros locais me arrastando pelo chão) que acaba trazendo para a ação algum aspecto ritualístico, há nela procedimentos usuais do campo da performance como: planejamento, pensamento e reflexão anterior a ação. Além desse elemento planejado e consciente, essa primeira parte também possui certa dinâmica passiva: meu corpo inerte amarrado ao corpo do búfalo, com seu andar lento. Ao fundo, a paisagem do horizonte na praia produz imagens com uma aura de contemplação.

Já na segunda parte ocorre o oposto, tamanha é a intensidade da crueza do acaso, que acaba por transformá-la em uma experiência ritualística onde predominam os elementos inconscientes, em uma ação de caráter ativo e violento.

Decidi comer os testículos de Mimoso ao tomar conhecimento de que ele seria castrado (o búfalo andava agressivo e o dono precisava de um animal mais dócil para trabalhar). Quando tomei essa decisão, tive uma forte intuição de que algo estava ocorrendo. O desejo que movia a primeira ação (ser arrastada à beira-mar) envolvia uma troca de energia com um animal viril, após ter saído de uma fase desvitalizada no Rio de Janeiro. Entre outras coisas, a performance me trazia uma chance de revigoração e revitalização.

Por isso, ao sentir que o acaso da castração de Mimoso poderia se somar à experiência anterior, imediatamente passei a pensar com todo o meu corpo. Produzi praticamente sozinha a castração na beira da praia, a ser realizada logo após o arrastão na areia. A equipe de filmagem e a co-diretora se opunham a filmar a castração, talvez por conta da afeição que já havíamos desenvolvido pelo búfalo Mimoso. Porém, quando o veterinário chegou à praia, toda a equipe entrou em ação. De modo oposto à filmagem da primeira etapa da performance, dessa vez ninguém sabia o que iria acontecer nem como seriam os procedimentos da castração.

Antes que o veterinário e seus assistentes iniciassem a derrubada de Mimoso na areia com o uso de cordas, pedi para que o veterinário colocasse o primeiro testículo retirado em um prato que eu levaria nua até ele. Enquanto eles tentavam derrubar Mimoso, ficamos sabendo que a castração não teria anestesia. Logo um clima de tensão e compaixão se instaurou entre nós. Confesso que a derrubada de Mimoso foi o momento mais difícil. O búfalo adulto e imponente conseguiu resistir com vigor as tentativas dos quatro homens em derrubá-lo. Todos nós da equipe secretamente torcíamos para que Mimoso não caísse. Após mais de meia hora

resistindo, Mimoso desabou. O veterinário disse que o processo foi mais demorado que o normal. Trinta minutos que me pareciam uma tortura infundável.

O pior estava por vir, agora era preciso se investir de coragem para assistir ao ritual cruel com o bicho pelo qual já sentíamos carinho. O fato de ser vegetariana piorava as coisas para mim, que sempre tive compaixão pelos animais. Me surpreendi, no entanto. Enquanto Mimoso era castrado, eu me sentia protegida da angústia com o seu sofrimento. Era estranho: quanto mais dor ele parecia sentir, mais desejo e coragem eu nutria para comer seus testículos. Pensava que só assim aquela situação revoltante, cruel e absurda poderia ser potencializada. Qual seria essa potência? A transformação de uma prática cruel e banalizada em um ritual de incorporação da força libidinal do búfalo (que, de outro modo, seria fatalmente dispendida no universo) para uma mulher desvitalizada. Desse modo, uma prática cotidiana local foi transformada em ritual através da ação artística.

É possível dizer, portanto, que na experiência atuaram elementos opostos em suas duas etapas. Na primeira: pensamento, consciente, conhecimento, passividade, intencionalidade. Na segunda, são predominantes: não-pensamento, inconsciente, ignorância, ação, não-intencionalidade. Sendo assim, podemos dizer que a identidade entre contrários se estabelece nas seguintes conexões: pensamento e não-pensamento, consciente e inconsciente, conhecimento e ignorância, ação e passividade, intencionalidade e não-intencionalidade.

É importante ressaltar que a análise da *identidade de contrários* presente, tanto em *Mimoso* como em *Amuamas*, visa acima de tudo trazer à tona os elementos que perpassam suas experiências e contribuem para uma possível reconfiguração do sensível através delas. Como vimos, há algo na experiência estética que escapa, que não é dominado na própria experiência e que, no entanto, é essencial para o modo de ser da arte.

Percebo que, tanto em *Mimoso* quanto em *Amuamas*, os dois impulsos contraditórios – da autonomia da experiência estética e da heteronomia dos sentidos (contrários – dissensuais) que habitam a própria experiência estética – são constitutivos. Creio que grande parte da potência dessas obras/experiências está justamente nessa relação dialética e paradoxal entre autonomia e heteronomia característica do “regime estético das artes”, que, por sua vez, resulta em *dissensus* (que consiste na *identidade de contrários*).

Figura 17 - Juliana Notari - Videoperformance *Mimoso*. 2014.



Montagem no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - MAMAM. Recife. Fonte: O autor, 2014.

Figura 18 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Montagem no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - MAMAM. Recife. Fonte: O autor, 2014.

Figura 19 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Montagem no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - MAMAM. Recife. Fonte: O autor, 2014.

Figura 20 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Montagem no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - MAMAM. Recife. Fonte: O autor, 2014.

Figura 21 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 22 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 23 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 24 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 25 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 26 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 27 - Juliana Notari - Frame da videoperformance *Mimoso*. 2014.



Fonte: O autor, 2014.

#### 4 OS POSSÍVEIS RELATOS

A segunda experiência informe e mística de *Amuamas* provoca um desconcerto do pensamento. São poucas as palavras que conseguem alcançá-la, o que me gera desconforto e mal-estar. É através desse mal-estar, no entanto, que posso perceber meu excessivo apego à imagem visual. Como sou uma artista visual, é compreensível tal apego, mas agora creio que isso também pode ser prejudicial e limitador. Assim, me dou conta de que é esse apego imagético que está por trás de minha resistência inicial em considerar meu relato da segunda fase de *Amuamas* como parte da sua obra/experiência.

Por outro lado, penso na potência que o relato adquire quando passa a vagar livremente, sem nenhum aprisionamento de qualquer tipo de registro. Os relatos são estruturas em constante mobilidade, sua heterogeneidade e inconstância permitem que apresente múltiplas linhas de fuga. Por ser um processo sempre em aberto, propõe singularidades e pluralidades. A contrapelo de nossas classificações fixas, sintéticas e irredutíveis, sugere metamorfoses e um constante movimento de transformação.

Mesmo considerando que o relato é mais potente quando atua livremente (sem captura técnica), eu gostaria que o meu coubesse na videoperformance. Por outro lado, não posso negar que sinto um grande prazer e até mesmo certa necessidade de relatar a segunda parte da experiência de *Amuamas*. Quando faço isso, sinto que estou realmente completando a obra/experiência.

Creio ser interessante trazer duas situações de relatos, que me pareceram especiais, sobre meus trabalhos. O primeiro surgiu por meio de uma conversa de corredor com o professor Clylton Galamba, quando eu cursava Artes Visuais na UFPE, por volta de 1998. Clylton é uma dessas raras pessoas que discorre sobre o tema da complexidade, sendo ele próprio a encarnação dela. Apesar de pertencer ao departamento de Física da UFPE, lecionava também nos cursos de artes, medicina e humanas. Para ele, não há separação entre razão e afecção. Seu pensamento complexo entende que arte e ciência podem se misturar porque a ciência pode ter paixão e a arte pode ter razão (e vice-versa). Me recordo que, no meio de nossa conversa (que girava em torno do corpo humano), falei para ele de um desejo que me acompanha desde a adolescência: ver meu coração batendo,

estando acordada. Creio que isso deva ser uma experiência realmente arrebatadora. Bastaria que eu tomasse uma anestesia local. Me imagino deitada em uma sala de cirurgia, com o tórax aberto e os médicos me mostrando, através de um espelho, meu coração batendo. Mesmo com o risco cirúrgico e uma cicatriz posterior no meio do peito, acho que me submeteria a esse procedimento, caso encontrasse um médico disposto a realizá-lo.

Quando contei meu desejo, senti que Clylton se comoveu. Nesse momento, disse que me daria um livro que tinha relação com a vontade relatada. Tratava-se de um romance sobre uma mulher que estava doente e tinha determinadas percepções sobre seu corpo no desenrolar da doença. Alguns dias depois, ele me deu esse presente. Fez uma belíssima dedicatória, que me emocionou muito. Infelizmente perdi o livro em uma de minhas mudanças, mas ainda lembro da dedicatória. Ele dizia da força daquele meu relato e de quanto havia reverberado nele durante a semana. Lembro de um trecho que dizia algo assim: “A arte não precisa de matéria para existir e causar efeito”.

A outra situação é bem mais recente e guarda relação com *Mimoso* (2014), a primeira performance que realizei no Pará. Nas palavras do pesquisador e professor Orlando Maneschy, nela:

Corpos rearticulados e espaços reinventados estão presentes no trabalho de Juliana Notari: *Mimoso* (2014), vídeo instalação em que a artista vai ao extremo para discutir nossas relações e animalidade. Em uma performance na qual ela é puxada por um búfalo na Ilha do Marajó, Notari amplifica sua relação com o animal ao saber que o mesmo seria castrado, incorporando o processo de castração em sua performance, ingerindo o testículo do animal cru em um processo ritualístico. Também com um processo de profunda concentração que beira a ritualística, (...) (MANESCHY, 2019)

Em 2017 recebi uma mensagem de um amigo chamado Vitor, durante a visita com sua companheira à Vila do Pesqueiro, na Ilha do Marajó, local onde eu havia realizado a performance *Mimoso*, em 2014. O áudio do seu recado dizia assim:

“Juliana, a gente tinha que te mandar esse áudio!! tu não vai acreditar!! A gente veio conhecer a Vila do Pesqueiro e os moradores daqui, todo mundo conhece e conta como foi a performance de *Mimoso*!! Virou lenda, história, sei lá?!! Só sei que acho muito importante você vir aqui!! Tu vai ficar muito impressionada e eles também!! Beijos e venha logo quando puder!!”

Fiquei bastante emocionada. Acho que qualquer artista teria um enorme prazer em ver seu trabalho escapar dos nichos da arte e ser incorporado às narrativas de uma comunidade do Norte do Brasil onde as lendas, encantarias e

estórias potencializam a produção de novas ficções. Nunca cheguei a encontrar o amigo após ter recebido a mensagem, mas tenho bastante curiosidade em saber como são esses relatos.

Não tenho dúvidas sobre o impacto da experiência de *Mimoso* naquela pacata vila de pescadores na Ilha do Marajó. Como eles relatam a experiência de *Mimoso*? Quais seriam seus desdobramentos, transformações, invenções, ficções?

Diferentemente do relato escrito, que é geralmente individual, a criação de histórias que se espalham por rumores é essencialmente processual e coletiva. As fábulas, as estórias, os boatos, são transmitidos oralmente e pressupõem partilha e trocas que podem costurar novas formas e relações. Se a escrita pressupõe uma superfície sobre a qual calcar o texto (seja em tela, papel, tecido, madeira, pedra, etc), o som se propaga através do que está ao nosso redor (o ar, a água).

As ondas sonoras que possibilitam a transmissão das narrativas podem atingir um longo alcance e têm a capacidade de se transformar a partir dos obstáculos encontrados pelo caminho, por meio de fenômenos físicos como difração e reflexão, sem se deixar interditar por eles. A perturbação que gera uma onda por meio de uma fonte é chamada de *pulso* (pulso de onda). O pulso transmite a perturbação, a vibração em um determinado meio pelo qual a onda se propaga, reverberando. É curioso perceber como essas imagens e nomenclaturas podem nos ajudar a entender os tipos de contribuição e a forma como proposições artísticas como as de *Mimoso* e *Amuamas* podem afetar seus contextos, movidas por impulsos irruptivos que perturbam o ambiente por onde se propagam.

Por fim, tenho vontade de retornar ao local para ouvir os “pulsos” das várias narrativas sobre *Mimoso*, mas confesso que minha dificuldade em cruzar meu olhar com o do búfalo Mimoso tem adiado esse retorno. Pude descobrir, presencialmente, como ficam os búfalos após a castração. Seus corpos sofrem transformações e os pelos perdem o brilho devido à alteração hormonal. Também seus olhos perdem o brilho. Um búfalo castrado passa a ter um olhar perdido ou meio “de louco”. O próprio dono de um deles me confirmou essa constatação e relatou essa transformação radical de um de seus búfalos. Imagino que, além da modificação hormonal, seja demasiado para esse animal o trauma da castração (sem anestesia, procedimento padrão na ilha).

#### 4.1 Entre o real e a ficção

Assim como as diferentes narrativas provenientes dos relatos dos moradores da Vila sobre a performance de *Mimoso* podem produzir ficções, o meu relato da segunda parte da experiência de *Amuamas* igualmente tem esse potencial. Em meu método artístico, a escolha – um tanto exagerada, muitas vezes – de elementos reais na construção de minhas obras/experiências costuma intensificar esse potencial ficcional. Me parece, inclusive, que quanto mais real e crua seja a experiência, maior é seu potencial de gerar ficções.

Podemos ir além e pensar que há uma retroalimentação entre os dois campos (o real e o ficcional). Retomando o pensamento de Rancière como referência, relembro de sua defesa do papel da ficção em nossa era estética: gerando efeitos no real e vice-versa. Para Rancière “não há mundo real que seja o exterior da arte” (RANCIÈRE, 2012, p. 74). Assim, podemos interpretar que não só o “real” é matéria de “ficção” como a “ficção” é matéria de “real”. Na experiência sensível, aquilo que está dentro do “território” de uma e de outra torna-se indefinido em sua topografia. No chamado “regime estético” não está posta em causa uma diferença entre “lógica dos fatos” e “lógica da ficção”. Essa separação encontra-se presente no chamado “regime representativo” que pressupõe, justamente, a separação entre um modelo de racionalidade próprio da ficção (o da *mimesis*, explorado na Poética de Aristóteles) e um modelo de racionalidade dos fatos empíricos. Nesse sentido, existe uma linha divisória entre o que é ficção e o que é real.

Por sua vez, a “revolução estética” de Rancière pressupõe a interdependência entre a “lógica dos fatos” e a “lógica da ficção”. Ou seja, a “ficção” é um elemento estruturante do próprio “real”. Sendo assim, é importante entender o papel da ficção no “regime estético”. Para Rancière:

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras” (Rancière, p. 64).

Segundo Rancière, a ficção na arte – como também na política – é uma das estratégias dos artistas que se propõem a “mudar os referenciais do que é visível e enunciável”. Assim, ao mostrar de modos variados o que antes não era visto, evidenciando o que antes não se via e relacionando o que não estava relacionado, os artistas produzem rupturas, dissensos no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção, segundo Rancière.

Enquanto agente de *dissensus*, a “ficção” promove novas conexões e relações entre as “coisas”, extraindo delas diferentes possibilidades de poderem ser “outro”. A “ficção” gera metamorfoses metafísicas no interior da identidade das coisas, extraindo novas formas de ser daquilo que normalmente tende a ser idêntico a si mesmo. Ou seja, a essência da “ficção” é a produção de diferença.

A partir dessas reflexões, podemos ainda perguntar quais dispositivos de ficções e *dissensus* são produzidos pelas obras concebidas através de uma “experiência real”. Gosto de pensar em tais aspectos a partir de minha própria estratégia de priorizar o “real”. Tomando a experiência de *Mimoso* como exemplo, podemos investigar os elementos que, em sua constituição priorizam o aspecto “real” e que contribuem para potencializar as relações entre o “real” e a “ficção”. Vale considerar que a experiência de *Mimoso* acontece em uma praia – fora dos muros de proteção institucional da arte – por meio de uma realidade crua, sem representação, sem artifício, sem ensaio, sem intervenção local anterior (como é habitual nas pré-produções cinematográficas). Além disso, a naturalidade das suas ações e o cuidado com que elas se inserem na paisagem da Vila são fatores que, somados, potencializaram a experiência e fizeram com que todos que estivessem presentes naquele momento fossem inseridos em um acaso e surpreendidos por ele: a equipe de filmagem, os moradores, o veterinário e seus empregados (além de mim, do próprio *Mimoso*, dos turistas que surgissem). Ninguém saiu dali sem ser afetado, embora não tanto quanto *Mimoso*, que sofreu uma espécie de “morte”, com a extirpação brutal de sua energia vital.

Tais características, além de colaborarem para que a experiência extrapole o campo da arte – por suas características de experiência ritual e mística por exemplo – também possibilitam a criação de múltiplas brechas para criar ficções, justamente pelo excesso de real que a experiência violenta e absurda carrega. Entendo que o elemento “real”, que atravessa todo o processo da elaboração de *Mimoso* pode ser tido como o fator estruturante que potencializa a experiência. Nesse caso, além do

elemento “real” estruturar a criação de “ficções” e vice-versa, ele também faz com que essa experiência possibilite o chamado “encontro com o real”.

Creio que é fundamental, em meu processo artístico em performance e videoperformance, a estratégia de priorizar ao máximo a “apresentação” em lugar da “representação”, assim como o uso de elementos reais, abrindo mão de possíveis elementos artificiais. O objetivo é potencializar a experiência. A priorização da “lógica dos fatos” e da matéria “real” é também uma possível estratégia de criar matéria para uma “lógica da ficção”. Em suma, creio que a matéria do “real” em meu processo poético talvez seja o artifício mais estratégico e, portanto, mais potente para criar “ficções”, gerar *dissensus* ou mesmo alcançar um “encontro com o real”.

O encontro com o “real” ocorre porque existem trabalhos que resistem a conceitualizações através da palavra e agem no registro do trauma, pois oferecem resistência à simbolização definitiva, continuando a criar, assim, novos significados. Essas obras resistentes – muitas colocadas na categoria do “estranho” – têm a capacidade de permitir o prolongamento da percepção da imagem por meio de situações artísticas e possibilitam uma apreensão de algo insuportável ou intolerável, o que não alude, necessariamente, ao terrível, pois há também o belo. Assim, existe algo nessa apreensão que excede a percepção sensório-motora. Podemos dizer que esses trabalhos que resistem ao simbólico e agem no registro do trauma possibilitam um encontro com o “real”. Jacques Lacan considera, que “o real é o impasse da formalização”. Para ele, na construção do “real”, o “real” propriamente está excluído, ou seja, o “real” é o efeito de uma exclusão. É a palavra que é “recusada”. O “real” é o efeito dessa palavra “recusada”, o que torna o “real” “impossível a penetrar”. Por isso há necessariamente certa dose de “violência no acesso ao real, porque a relação do semblante com o real faz parte do real. Todo acesso ao real o fere, através da divisão inelutável que se inflige a ele ao desmascará-lo” (BADIOU, 2013, p. 28).

Podemos realçar que a experiência estético-artística de *Mimoso* é a todo instante perpassada pela interdependência entre a “lógica dos fatos” e a “lógica da ficção”. Essa interdependência se faz presente desde o processo de construção até a recepção. O aspecto “extraordinário” da ação que surge a partir de uma experiência artística efetuada no espaço real cria um imaginário que não se conclui, não se fecha. Tal aspecto é reiterado pelas formas de visibilidade que a experiência de *Mimoso* proporciona, incluindo os possíveis desdobramentos no campo do real.

Não sabemos, por exemplo, até onde vão as transformações e metamorfoses operadas pelas narrativas orais. Restam a curiosidade, os boatos e rumores, além do mito e da fábula, criados *a posteriori*.

## 5 UM DEVIR-ANIMAL

Ao me deixar atravessar pelas forças contraditórias e ritualísticas da experiência de *Mimoso* – a castração, tão cruel, mas também mágica e aberta as forças cósmicas do lugar – posso dizer que adentrei no mundo animal (que nunca deixou de ser parte do que somos).

Os efeitos do horror e do acontecimento imprevisto do “encontro com o real”, incorporados à experiência do risco, da “perda de si”, da liminaridade, da despossessão do Eu, me lançaram em um devir-búfalo que estremeceu e alterou minha subjetividade. Meus amigos de Belém perceberam essa espécie de metamorfose subjetiva, mesmo sem saber como tinha sido a performance. Alguns me apontavam aspectos singulares e mudanças que eu mostrava no comportamento. Entendi que estava mais forte, expansiva e vitalizada. O acontecimento, afinal, foi um ritual de caráter antropofágico, como foi apontado por Clarissa Diniz:

Em *Mimoso* (2014) tem-se o saque da virilidade de um búfalo, ombreado à artista por um rito: não sendo entre iguais, dado jogo de sujeição e de respeito disputado com o búfalo antes de sua castração, *Mimoso* foi, ainda assim, um ato de antropofagia que sublinhou não a dimensão humana do búfalo, mas o devir-animal da artista (DINIZ, 2014).

Há uma série de elementos "perigosos" que circundavam a experiência de *Mimoso* e que sublinham o desejo de se colocar em devir. Nela foi necessário não ter medo de assumir o risco de abandonar uma posição central e poderosa do “sujeito que sabe”. Pois, era preciso abandonar a racionalidade e a lógica cartesiana para que fosse possível adentrar em um espaço de liberdade, quando novas formas de re-existir são alcançadas.

Um dos diversos elementos que contribuem para potencializar a experiência ritualística de *Mimoso* é sua condição liminar. O conceito de liminaridade foi trabalhado pelo antropólogo Victor Turner (1974). Ao tratar dos ritos de passagem, Turner enfatiza que:

“Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural” (TURNER, 1974 p.117).

Desse modo, podemos perceber a performance – assim como o rito de passagem – como um limbo, uma transição que escapa às convenções e suspende as normas vigentes. Nesse sentido, podemos considerar que, ao acentuarmos o caráter ritualístico na performance, mais chance temos de provocar uma experiência liminar. Ao produzir ambiguidades e a suspensão de valores instituídos, os processos liminares potencializam a experiência da performance, reconfigurando sensibilidades e produzindo *dissensus*.

Ao falar sobre a performance *Mimoso*, a professora e pesquisadora Andrea Campos, trouxe reflexões interessantes a seu respeito. Para ela, minha ânsia de devorar o órgão sexual masculino do búfalo a fez lembrar das indígenas Tupinambá descritas nas narrativas de Hans Staden sobre a antropofagia Tupi.

Mas antes, aqui é crucial situar tanto os relatos de Hans Staden quanto as gravuras de Theodor de Bry (mencionada posteriormente) como significativos exemplos de representações coloniais e falocêntricas que se originaram durante o período colonial europeu, mais precisamente no contexto da colonização das Américas.

Essas representações espelhavam uma visão eurocêntrica, que tinha por finalidade legitimar a dominação e a exploração dos povos indígenas. Ao retratar os povos indígenas de maneira estereotipada e exótica, contribuíam para a objetificação e desumanização desses povos, perpetuando ideias preconcebidas sobre suas culturas e estilos de vida. O olhar colonial, impregnado da visão etnocêntrica, distorcia a realidade para moldar uma narrativa que justificasse a submissão desses povos. Assim, elas se tornavam uma ferramenta de legitimação da subjugação violenta dos povos colonizados pelas potências coloniais europeias, sustentando a expansão territorial e a busca por recursos naturais.

É fundamental compreender que as práticas culturais ameríndias, incluindo o ritual antropofágico, são complexas e variadas, influenciadas por tradições, crenças e estruturas sociais específicas de uma determinada sociedade, como exploraremos mais adiante. O canibalismo ritual dos Tupinambá possuía um profundo significado simbólico dentro de sua visão de mundo, envolvendo conceitos de vingança, transformação e absorção da força vital do inimigo.

Abordar essa questão com sensibilidade cultural e contextual é essencial, levando em consideração as diversas perspectivas e interpretando-as dentro do contexto histórico e cultural dos povos Tupinambá. Para os Tupinambá, uma etnia

indígena considerada extinta no século XVII, o ritual antropofágico não se limitava apenas à vingança, sendo também um momento de compartilhamento de experiências entre todos os parentes e convidados.

Nele, a "terra sem mal" só era alcançada através do acúmulo de nomes. A cabeça da vítima deveria ser esfacelada pelo executor. Como as mulheres podiam matar, mas nunca quebrar o crânio do inimigo, a devoração da carne permitia o acesso ao paraíso.

Apesar de serem os homens aqueles que capturavam o inimigo, eram as índias que demonstravam maior gozo e alegria, durante as cerimônias antropofágicas. Eram elas quem cortavam os membros dos inimigos. Nas gravuras de Theodor de Bry baseadas nos relatos de Hans Staden é possível ver o gozo, o momento de desforra do feminino sobre o masculino e a ânsia de deglutir.

Não se tratava de uma vingança. De certo modo, efetuava-se uma espécie de internalização daquela força, através do estabelecimento de uma relação com o outro.

Andrea também sublinha que, no momento em que degluto o testículo, simbolicamente eu estaria me apropriando do masculino. Ainda que não tenha sido eu quem extirpou os testículos, simbolicamente eu os teria castrado.

Naquela espécie de preparação para o banquete como as índias Tupinambá, percebo que quanto mais dor o búfalo sentia, mais desejo eu tinha de comer os testículos, talvez a única forma de honrar aquele acontecimento cruel. A faca cega me fez demorar um pouco para conseguir cortá-los. O meu desejo, naquele instante, era segurar o testículo com as mãos e devorá-lo. Tive que conter esse impulso durante todo o ato de comer.

Figura 28 - Theodore de Bry - “Hans Staden Assiste à Preparação do Corpo para a Devoração Canibal”. 1592.



Fonte: *America Tertia Pars*, Frankfurt, 1592.

Não sabia o que me impedia de devorar ferozmente o testículo. Só depois me dei conta que me interessava remeter aquela cena ao processo das exigências impostas pela cultura, como apontado por Freud em *O mal-estar na civilização* (1930). Para Freud, a cultura produz mal-estar na humanidade, porque há uma contraposição entre a civilização e as exigências produzidas pela pulsão, já que um subverte o outro. O contraste da cruzeza da ação visceral de comer nua o testículo cru e ensanguentado, mas em uma mesa elegantemente forrada de branco e utilizando prato e talheres, remetiam a essa contraposição.

Creio que a leitura de Andrea Campos sobre *Mimoso* é interessante e consegue identificar algumas das forças que atravessavam aquela ação ritualística. A todo momento eu era tomada por uma energia indígena e isso ficou evidente na forma como lidei com a nudez. Naturalizei o corpo nu, a ponto de permanecer nua

mesmo fora da performance, dirigindo a equipe, por exemplo. Essa naturalidade permitiu que todos da equipe ficassem à vontade, não se intimidando com a minha nudez.

A transmutação antropofágica que ocorreu no ritual de *Mimoso* não somente sublinhou meu devir-animal, mas também realçou a incorporação de uma força libidinal masculina.

Em *Mimoso* a suspensão das convenções e normas vigentes são evocadas quando inverto os papéis de gênero. Uma mulher nua, bastante feminina, comendo o testículo cru de um animal viril suspende ou reverte certas noções e expectativas relativas ao feminino. Há uma transgressão que potencializa um outro feminino, ao evidenciar que a força viril da glândula masculina – do testículo – também alimenta e potencializa a mulher, não apenas o homem.

Nesse sentido, o trabalho evoca a desconstrução das normas de gênero cristalizadas na cultura ao lançar um olhar enviesado que enfrenta o ponto de vista antropofalocêntrico. Essa questão é ressaltada no texto curatorial da apresentação de *Mimoso* na exposição *À Nordeste*<sup>14</sup>:

Mimoso integra uma pesquisa sobre gênero e sexismo que Juliana Notari vem desenvolvendo há anos. A artista se interessa por questões referentes à presença do corpo feminino em contraposição a uma sociedade que se orgulha da virilidade e do falocentrismo. Filmado na Vila de Pesqueiro, situada na Ilha de Marajó, no Pará, em *Mimoso*, a presença do búfalo metaforiza atos e gestos da violência em projeções heteronormativas(...) Deparando-se com o fato, Notari optou por integrá-lo à narrativa original de sua performance. Além de documentar a esterilização que foi conduzida pelo veterinário da cidade, a artista comeu os testículos de *Mimoso*, numa espécie de ritual em torno das assimetrias, sublinhando a violência entre as diversas formas de existir. (...) chamando atenção para um dado assombroso que marca a Ilha de Marajó, no Pará: um dos maiores índices de feminicídio do País. Tomando um búfalo como símbolo de masculinidade, a artista se amarra a ele completamente nua, enquanto é arrastada pela areia da praia. Sabendo que o animal seria esterilizado no dia seguinte, ela decide incorporar esse episódio, devorando seus testículos como uma espécie de disputa e desafio em torno de sua proclamada virilidade, em uma experiência que incita reinvenções de nossas ideias de masculinidade e feminilidade.

Como disse anteriormente, minha postura em assumir o feminino e o feminismo como questões centrais na minha obra só ganhou força recentemente. É

---

<sup>14</sup> A exposição *À Nordeste* com curadoria de Bitu Cassundé, Clarissa Diniz e Marcelo Campos, foi realizada no SESC 24 de Maio, São Paulo, 2019. O título da exposição partiu da provocação do artista cearense Yuri Firmeza: "A nordeste de quê?", em que colocava em perspectiva as relações entre centralidades e periferias no Brasil e no mundo. A exposição contou com programação integrada com espetáculos de teatro, música e dança, exibição de filmes, além de encontros de reflexão e experimentação artística, relacionados com diversos conteúdos presentes na mostra.

importante ressaltar que esse meu tom mais realçadamente feminista passou a ser amplificado pela força dos processos que os feminismos protagonizaram nos últimos anos. No centro da revolta global, talvez o feminismo seja o principal protagonista das lutas atuais contra o neoliberalismo. Apesar de conseguir situar meu trabalho no contexto da luta feminista de hoje, creio que ele alcança as questões feministas principalmente através de uma dimensão traumática fundada no corpo. Nesse sentido, percebo que as experiências de *Amuamas* e *Mimoso*, além de evidenciarem essa dimensão de feminino traumático, também evidenciam temas como o da cura, da reconexão e da ancestralidade feminina, que também fazem parte dos processos feministas atuais. Ao criar rituais que suspendem os valores instituídos, a arte possibilita que se criem novos.

### 5.1 Tudo é humano

Ao problematizar a relação entre a arte no Ocidente e o ideal de subjetividade constitutivo do xamanismo como epistemologia indígena, Eduardo Viveiros de Castro (2008) sublinha o que Lévi-Strauss dizia sobre o lugar da arte na civilização ocidental. Para ele, a arte se encontrava nos domínios do pensamento domesticado, como um parque natural ou reserva ecológica. Nessa metáfora, o pensamento selvagem foi oficialmente confinado à “prisão de luxo” que constitui o mundo da arte. Ouso dizer que tenho o desejo de alcançar novas possibilidades que me permitam escapar dessa “prisão de luxo” que é o mundo da arte. Uma das estratégias de *Mimoso* e *Amuamas* é a possibilidade de interferir em paisagens extra-muro da arte, como a praia e a floresta.

Creio que essas obras/experiências conseguem provocar movimentos e impactos para além dos contextos institucionais e espaços de arte, interferindo e interagindo com as paisagens físicas e subjetivas dos locais onde ocorrem, assim como se constituíram em experiências que provocam mudanças também em mim mesma.

Também creio ser interessante destacar as trocas energéticas entre espécies diferentes, tanto em *Amuamas* (humano e vegetal), como em *Mimoso* (humano e animal). Vale convocar os conceitos do “perspectivismo ameríndio”, de Eduardo

Viveiros de Castro. Através desse conceito, podemos perceber tais trocas energéticas a partir de diferentes pontos de vista. Nessa perspectiva, os conceitos de “humano” e “animal” não são substanciais, mas relacionais.

A subjetividade, para os ameríndios, está extensamente distribuída entre todos os seres. Tudo pode dizer “eu” e o ponto de vista é uma capacidade de todos os viventes. Desse modo, a “humanidade” também é uma potencialidade de todos os seres. É a partir dessa perspectiva que Viveiros de Castro inverte a máxima cartesiana do “penso, logo existo” para o “se existe, logo pensa”. Conclui que “viver é pensar: isso vale para todos os viventes, sejam eles amebas, árvores, tigres ou filósofos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 117).

Viveiros de Castro explica que, no início dos tempos, animais e humanos eram uma só coisa para os ameríndios, embora múltipla, contínua e heterogênea. Os animais seriam ex-humanos e tal humanidade pretérita dos animais não é esquecida pois nunca foi totalmente diluída: “permanece lá como um inquietante potencial – justo como nossa animalidade “passada” permanece pulsando sob as camadas de verniz civilizador” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 36). Desse modo, a interação entre humanos e as outras espécies animais é, do ponto de vista indígena, uma relação social, ou seja, uma relação entre sujeitos.

Entretanto, é preciso ressaltar que quando Viveiros de Castro diz que o ponto de vista humano é sempre o ponto de vista de referência, ele se refere ao fato de que “todo animal, toda espécie, todo sujeito que estiver ocupando o ponto de vista de referência se verá a si mesmo como humano – inclusive nós” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p.38).

É interessante ressaltar que essa noção de que “que os animais são gente”, comum a muitas cosmologias indígenas, não significa que esses índios estejam afirmando que os animais são “gente como a gente”. Nesse sentido, Viveiros de Castro explica que quando se:

(...) encontra numa etnografia uma afirmação do tipo “Os Fulanos dizem que as onças são gente”, é preciso ter claro que a proposição “as onças são gente” não é idêntica a uma proposição trivial ou analítica do tipo “as piranhas são peixes” (isto é, “piranha” é o nome de um tipo de peixe). As onças são gente, mas são também onças, enquanto as piranhas não são peixes mas também piranhas... As onças são onças mesmo, mas têm um lado oculto que é humano. Ao contrário, quando você diz “as piranhas são peixes” não está dizendo que elas têm um lado oculto que é peixe. Quando os índios dizem que “as onças são gente”, isto nos diz algo sobre o conceito de onça e também sobre o conceito de “gente”. As onças são gente porque,

ao mesmo tempo, a oncidade é uma potencialidade das gentes, e em particular da gente humana. (...)E, entretanto, considerar que os humanos são animais não nos leva necessariamente a tratar seu vizinho ou colega como trataríamos um boi, um badejo, um urubu, um jacaré. Do mesmo modo, achar que as onças são gente não significa que se um índio encontra uma onça no mato ele vai necessariamente tratá-la como ele trata seu cunhado humano. Tudo depende de como a onça o trate... E o cunhado... (VIVEIROS DE CASTRO, 2008., p. 36).

Essa formulação do conceito de sujeito traz enorme consequência para os costumes alimentares indígenas. Afinal, onde tudo é humano, nada pode ser coisificado e toda a caça é uma guerra que implica em consequências:

Se tudo é humano, nós não somos especiais; esse é o ponto. E, ao mesmo tempo, se tudo é humano, cuidado com o que você faz, porque, quando corta uma árvore ou mata um bicho, você não está simplesmente movendo partículas de matéria de um lado para o outro, você está tratando com gente que tem memória, se vinga, contra-ataca, e assim por diante. Como tudo é humano, tudo tem ouvidos, todas as suas ações têm consequências (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, p. 26).

Nessa concepção, como vimos, os animais nos veem como animais a um só tempo domésticos e canibais. Sendo assim, Viveiros de Castro aponta que o canibalismo acaba sendo uma espécie de espectro que ronda a alimentação dos ameríndios. Uma vez que tudo é gente, sempre se pode correr o risco de antropofagia:

(...) as relações interespecies são marcadas por uma disputa perpétua em torno dessa posição pronominal de sujeito, que não pode ser ocupada simultaneamente por duas espécies distintas; por isso, ela é comumente esquematizada em termos da polaridade predador/presa. A “agência”, no sentido de agency ou autodeterminação, é, acima de tudo, essa capacidade de predação, a “intencionalidade predatória”, como escrevem alguns etnógrafos. A vida é roubo, e o ser é devoração (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 355 *in* CLASTRES, 2011).

É preciso saber o que se está comendo. Por isso, é necessário que o xamã trabalhe para dessubjetivar a carne que se come, para fazer esquecer o fato de que o humano está espriado em toda parte. Essa percepção retira o homem da sua posição antropocêntrica. Como dissemos, uma consequência fundamental da doutrina perspectivista indígena está justamente em uma concepção das relações entre “natureza” e “cultura” radicalmente distinta daquela que vigora na tradição ocidental. Afinal, uma das intenções do pensamento de Viveiros de Castro é “por em xeque a supremacia do pensamento ocidental-moderno fazendo-o experimentar

outras ontologias, outras epistemologias e também outras tecnologias” (SZTUTMAN, 2008 p.254).

Em *Mimoso* e *Amuamas* pude me deparar com sentimentos e percepções que me remetem às proposições de Viveiros de Castro. Mesmo após a “autorização” (mais que isso, incentivo) do curandeiro para que eu abrisse a ferida na Samaúma, eu ainda não me sentia em paz, pois tinha à frente, afinal, uma entidade centenária: a “Mãe Sagrada da Floresta”. Só pude me acalmar para fazer a ação após conseguir sentir a energia dela e pressentir que a entidade me permitia a ação.

Foi tão alto o contingente de acaso e violência em *Mimoso* que a troca de energia entre humano e animal (eu e o búfalo) se deu de forma bastante violenta. Na ocasião, me apropriei de uma ação que tinha uma “intencionalidade predatória” e foi através dela que a experiência se deu. O seu caráter antropofágico foi convocado como uma forma de ritualizar uma ação violenta banal.

Diante dessa breve exposição sobre o perspectivismo multinaturalista é importante ter em consideração que ele não propõe exatamente que vejamos os animais como semelhantes aos humanos, mas sim que entendamos o quanto eles, tanto quanto nós, são diferentes entre si. Afinal, “Se todos têm alma, ninguém é idêntico a si” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 377). Não se trata de querer igualar homens e animais, nem de buscar o próprio do homem em meio às outras espécies de seres. Interessa, sobretudo, perceber que a diferença entre o homem e os outros viventes é apenas uma das diferenças, entre tantas.

As posições de humano e não-humano são intercambiáveis, precárias e reversíveis. Do ponto de vista do perspectivismo ameríndio, a natureza primordial é humana, cultural. Os não-humanos são seres (alguns animais e espíritos) que se distanciam dessa natureza comum e é tarefa do xamã invocar e se comunicar com esses seres. Nesse sentido, é importante ressaltar a “prioridade” dada ao cultural. Uma prova disso está presente na arte dos nativos, pois ela revela que um homem que não pinta ou decora não é homem. Assim, onde as relações são pautadas por diferenças e não por hierarquias – onde tudo tem a possibilidade de se tornar humano – tudo é humanizável, pois tudo é capaz de pensar: “nós não somos especiais; esse é o ponto” (VIVEIROS DE CASTRO, 2010, p. 26).

Este pensamento antropológico-filosófico-político-sociológico se relaciona com diversas fontes: a Antropofagia de Oswald de Andrade; a filosofia de Deleuze e Guattari; o Movimento Tropicalista dos anos 1960; a literatura de Clarice Lispector e

Guimarães Rosa; as análises de diversos antropólogos (Lévi-Strauss, Roy Wagner, Marilyn Strathern, entre outros). Viveiros de Castro é um dos intelectuais que protagoniza a resistência contemporânea contra a subordinação cultural latino-americana à lógica colonial, europeia e cristã. Sobre as implicações políticas do perspectivismo, Viveiros de Castro o vê “como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não-índios confundidos, aos paradigmas europeus e cristãos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p.129). Segundo Viveiros de Castro, “o perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos.” (ibid., p.129)

É crucial a tarefa de dissolver a “noção de anthropos”, tal como ela vem funcionando dentro da máquina antropológica, isto é, como máquina de constituição do humano, como um verdadeiro “estado de exceção ontológico”: “o homem é o estado de exceção ontológico, e por isso mesmo, ele produz o estado de exceção como sua forma política”<sup>15</sup>.

Ao produzir esse “estado de exceção ontológico” a civilização ocidental criou o Antropoceno. Segundo Viveiros de Castro<sup>16</sup>, a noção de que haja uma progressão linear de formas socioeconômicas que se sucedem e na qual os índios estão inseridos no passado (em formas pré-capitalistas de produção) virou de ponta-cabeça após o Antropoceno. Ele explica que o futuro mudou de sentido. Quando a gente não tem mais futuro, pode-se dizer que o futuro e o passado se separaram. Nesse sentido, o Antropoceno opera separando o passado do futuro, que se torna impensável. Para pensar o futuro, é preciso que nós nos retiremos do futuro para poder pensá-lo, pois, no atual rumo, ele será um futuro sem gente.

O pensamento antropológico perspectivista tem todo um impacto político e cultural que fecunda – e constitui, ele próprio – um plano de resistência às práticas desenvolvimentistas e suicidas da civilização ocidental. A entrada no Antropoceno acende um sinal de alerta e constitui um chamado para que as diferentes perspectivas e sabedorias dos mundos humanos e extra-humanos que habitam a Terra se imponham para revitalizá-la e reinventar novos modo de agir com ela.

---

<sup>15</sup> Conferência de encerramento com Eduardo Viveiros de Castro durante o seminário “Variações do Corpo Selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo”, realizado em outubro de 2015 no Sesc Ipiranga. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3308&v=neWz33m6dgl&feature=emb\\_logo](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3308&v=neWz33m6dgl&feature=emb_logo) Último acesso em: 01/08/2020.

<sup>16</sup> *Ibid.*

## 6 UMA VERDADE INARTICULÁVEL

No período em que eu estava em Belém, a pesquisadora de arte Beatriz Morgado (2018) realizou uma entrevista comigo para a revista argentina *Imagofagia*, como parte da sua pesquisa de pós-doutorado. Eis uma das perguntas da longa entrevista:

B.M.Q.: A imagem de uma fenda/ferida/rasgo vermelha, por vezes desenhada, em outras aberta violentamente, se repete em diversas obras, como a recente escavação que realizou no tronco de uma Sumaúma. Por que essa imagem persiste e continua a te inquietar?<sup>17</sup>

A pergunta traz uma gama de questões que podem ser respondidas de diversas formas, mas prefiro abordá-la tomando como referência a revolução estética de Ranciere. A questão me provocou um incômodo, pois só pode ser respondida através de uma reflexão que tenha como princípio a *identidade de contrários*, justamente porque sei muito e nada sei sobre essa imagem. Nesse sentido, me identifico com a figura de Édipo. Segundo Ranciere, ele é o herói exemplar, uma espécie de emblema das propriedades que a revolução estética atribui a suas produções: “Édipo é aquele que sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente” (RANCIÈRE, 2009, p.27). Como vimos, no regime estético, essa identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer, que se radicaliza em identidade de contrários, constitui-se no próprio modo de ser da arte.

Lembro que relatei, quando residia em Belém, a segunda parte da experiência de *Amuamas* – o fechamento da ferida com a introdução da cruz em seu interior – para amigos e conhecidos, informalmente. Entre eles havia uma psicanalista freudiana, que se manifestou e deixou em aberto a possibilidade de eu ter sofrido algum tipo de abuso sexual na infância. Disse que viu bastante semelhança entre o meu relato e histórias de algumas crianças atendidas por ela. Me espantei, disse que isso nunca havia passado pela minha cabeça. Realmente não lembrava de ter passado por algo semelhante. Também não tinha sonhos que indicassem algum sinal de abuso. Ela disse que não era possível saber e que algum dia eu poderia vir

---

<sup>17</sup> Entrevista (2018) que concedi à Beatriz Morgado de Queiroz (Pós-doutoranda em Comunicação e Cultura pela UFRJ) para Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1569>. Último acesso: 02/04/2020.

a ter alguma consciência de algo. Isso me fez perguntar: será que a criação artística pode apresentar sintomas de algo completamente recalcado, “desconhecido” do próprio autor? A resposta é positiva, não há mais como negar essas possibilidades, após as descobertas freudianas. Acredito, no entanto, que a única coisa recalcada que explode na criação artística é a intensidade do desejo.

Se enveredasse por esse caminho psicanalítico, eu poderia iniciar uma investigação dos rastros e detalhes na minha obra, desde o início da minha trajetória artística, como um processo de desmistificação do meu inconsciente, ao estabelecer uma etiologia sexual dos fenômenos na minha arte. Tenho certeza, porém, que isso realmente não me interessa. É justamente essa a ressalva de Rancière em relação à psicanálise freudiana e sua abordagem sobre a arte. Para Rancière, esta põe em evidência a “revolução estética”, na medida em que a relação consciente/inconsciente não se reduz a um processo de desmistificação do inconsciente, mas antes se coloca em evidência a co-presença de elementos contraditórios – de logos e pathos. Ou seja, em Freud, o inconsciente encontra-se associado ao inconsciente estético na medida em que existe uma profunda lógica de significado inconsciente (que habita os sonhos, desejos, fantasias, etc.) e que se expressa de um modo singular. No entanto, Rancière aponta que Freud, ao privilegiar o paradigma da investigação das causas dos “detalhes”, incorre no perigo da lógica representativa em sua leitura das obras de arte:

Mas Freud opera uma escolha bem determinada na configuração do inconsciente estético. Ele privilegia a primeira forma da palavra muda, a do sintoma que é vestígio de uma história. E a faz valer contra sua outra forma, a voz anônima da vida inconsciente e insensata. Essa oposição o leva a puxar para trás, na direção da velha lógica representativa, as figuras românticas da equivalência do logos e do pathos (RANCIÈRE, 2009, p.57).

Rancière, no entanto, coloca que esse método de leitura dos “detalhes” das obras pode ser praticado de duas maneiras e que ambas correspondem às duas formas do inconsciente estético. Por um lado, há o modelo do rastro – no qual o “detalhe” é um “sedimento” de uma história ou um “fragmento” a partir do qual se pode reconstituir uma história. Há também, no entanto, o outro modelo do detalhe “insignificante”, em que esse mesmo detalhe é “símbolo” de uma “verdade inarticulável” que desarma qualquer lógica ou possibilidade de composição racional de uma história à qual se possa encontrar aprisionado:

O detalhe funciona, assim, como objeto parcial, fragmento inacomodável que desfaz a ordenação da representação para dar lugar à verdade

inconsciente que não é a de uma história individual, mas que é oposição de uma ordem a outra: o *figural* sob o *figurativo*, ou o *visual* sob o *visível* representado (RANCIÈRE, 2009, p.59).

É esse segundo modelo de análise do detalhe que Ranciere diz que será reivindicado, mais tarde, por historiadores de arte como Didi-Hubermam, por exemplo. Livre das sequelas da tradição representativa e afinado com o novo regime da arte, esse “outro freudismo”, que se apresenta atualmente, põe em questão o biografismo freudiano (paradigma de investigação de causas) e se mostra mais respeitoso com o intrínseco da arte.

Retomo, assim, a suposição da psicanalista freudiana de que eu possa ter sofrido algum tipo de abuso sexual na infância. Mesmo se tal evento tivesse ocorrido, minha produção artística jamais poderia ser entendida com base nesse dado biográfico. Isso seria furtar sua potência enquanto obra artística capaz de gerar dissensos.

Como tenho frisado, ao apostar na ação estético-artística como campo de experiência, antes é preciso saber acolher e suportar o incômodo do “não saber”. Só assim é possível despatologizar o desejo “para dar lugar à verdade inconsciente que não é a de uma história individual”, mas que “afirma ao mesmo tempo a autonomia anti-representativa da arte e sua natureza profundamente heteronômica, seu valor de testemunho da ação das forças que ultrapassam o sujeito e o arrancam de si mesmo” (ibid., p.76-77).

É por meio desse acolhimento que meus trabalhos estão ligados ao desejo de abrir mão de uma individualidade pré-estabelecida, para assim conectar-se a essas forças que me ultrapassam e me arrancam de mim mesma, produzindo um novo eu. É nesse sentido que percebo a insistência da imagem da ferida-vulva em minha obra: imagem que está para além de mim e se conecta a outras forças. Ao mesmo tempo que me afetam também me ultrapassam, porque o sintoma na arte ultrapassa qualquer vestígio de uma história individual.

## 7 OS PARENTES DE AMUAMAS

*Amuamas* faz parte de uma pesquisa artística que inclui outras obras. A ferida-vulva que abro na Samaúma (em *Amuamas*) é uma imagem que acompanha minha trajetória artística há mais de vinte anos. Acho interessante, portanto, discorrer sobre algumas delas, no intuito de acessar as motivações e métodos artísticos que utilizo nelas e em *Amuamas*.

### *Dra. Diva*

No ano de 2001, eu fazia parte de um atelier coletivo chamado Submarino, em Recife. Em uma das nossas idas à sede dos Trapeiros de Emaús (associação voltada à venda de objetos usados, localizada em Água Fria, no Recife), eu encontrei 22 espéculos ginecológicos de metal. Pelo fato de ter uma vagina, já era familiarizada com aquele instrumento e logo a memória do incômodo de ser penetrada por um metal frio, que abre caminho para os olhares especulativos e curativos da ciência, somou-se a uma nova informação. Todos os espéculos tinham neles gravados o nome de sua antiga proprietária: *Dra. Diva*.

A partir dali pude acionar outros sentidos àquele instrumento invasivo. Em 2003 passei a abrir outras cavidades: nascia então a performance *Dra. Diva*. Munida de martelo e escopo me pus a abrir buracos em paredes de galerias e museus: espaços ficcionais e costumeiramente branquinhos, lisinhos, limpinhos e, por isso, pretensamente “neutros”. Vestida de branco, como uma médica - o que remete aos tecnocientificismos que historicamente têm sacralizado tanto os procedimentos da medicina quanto as operações da arte - marretei aquelas paredes até a minha exaustão física. Após abrir os buracos em forma de ferida-vulva, eu os banhava com sangue de boi e em seguida os arreganhava utilizando os espéculos que encontrara anos antes. Como assinalou Clarissa Diniz, nesse gesto eu dou a ver que:

(...) a neutralidade da arte e seus espaços de sacração são um mito: a arte tem gêneros, tem corpos – como, aliás, todo campo de conhecimento. A arte tem e produz traumas. Como exclamava a imagem de uma parede tornada ferida aberta e especulada, a arte, tal qual outras corporeidades, tanto viola quanto é violada. (DINIZ, 2021)

A partir desse objeto aparentemente tão aleatório, passei a problematizar intimamente diversas feridas. As paredes dos espaços expositivos institucionais

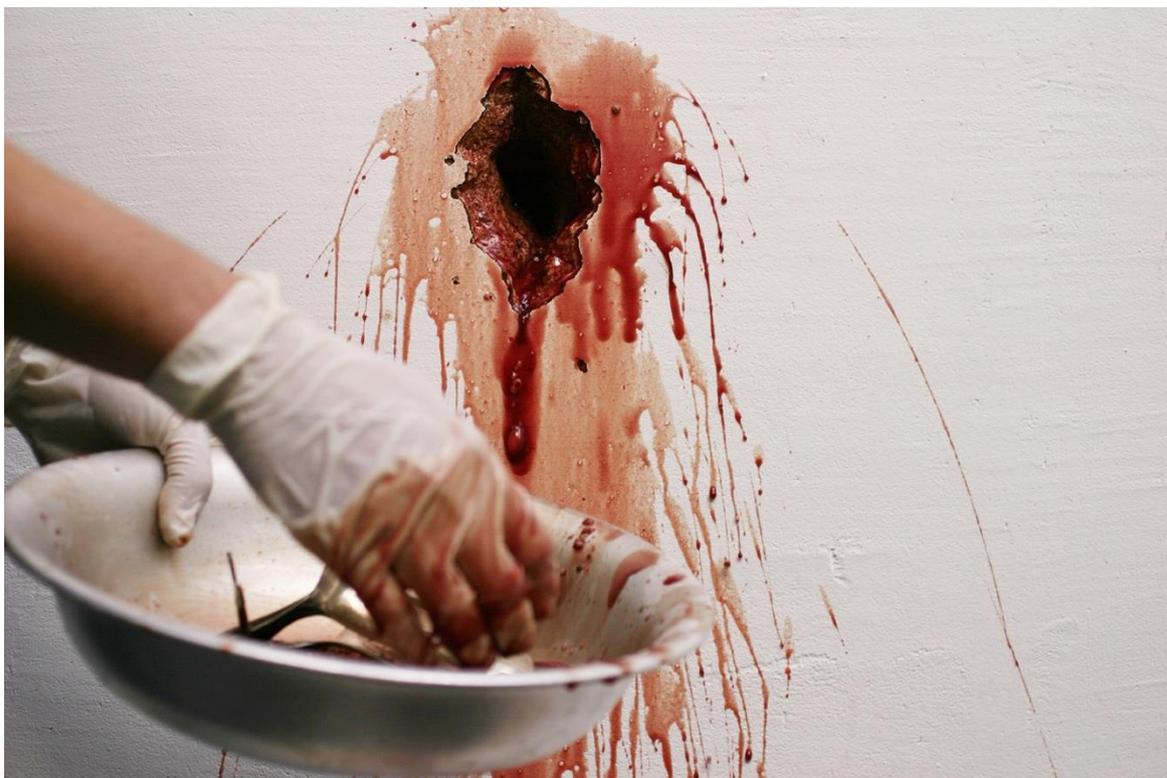
tratadas do mesmo modo como o corpo feminino esquadrihado também dava a ver a violência patriarcal cientificista historicamente imposta aos corpos das mulheres.

Figura 29 - Juliana Notari – Performance *Dra. Diva*. 2003.



Fonte: O autor, 2003.

Figura 30 - Juliana Notari – Performance *Dra. Diva*. 2003.



Fonte: O autor, 2003.

Figura 31 - Juliana Notari – Performance *Dra. Diva*. 2003.



Fonte: O autor, 2003.

Figura 32 - Juliana Notari – Performance *Dra. Diva*. 2003.



Fonte: O autor, 2003.

### *Ferida da Bienal*

Em 2004, trabalhei como montadora na 26ª Bienal de São Paulo. Ao testemunhar a desmontagem da instalação que o artista Paulo Climachauska fizera para a ocasião - um desenho em perspectiva da arquitetura do Pavilhão da Bienal, cujas linhas são formadas por números numa conta quase infinita de subtração - retirei, com ajuda de um bisturi, pedaços da parede desse grande mural. Com os restos arrancados e sobre a brancura que lhe servia de pano-de-fundo, realizei prospecções.

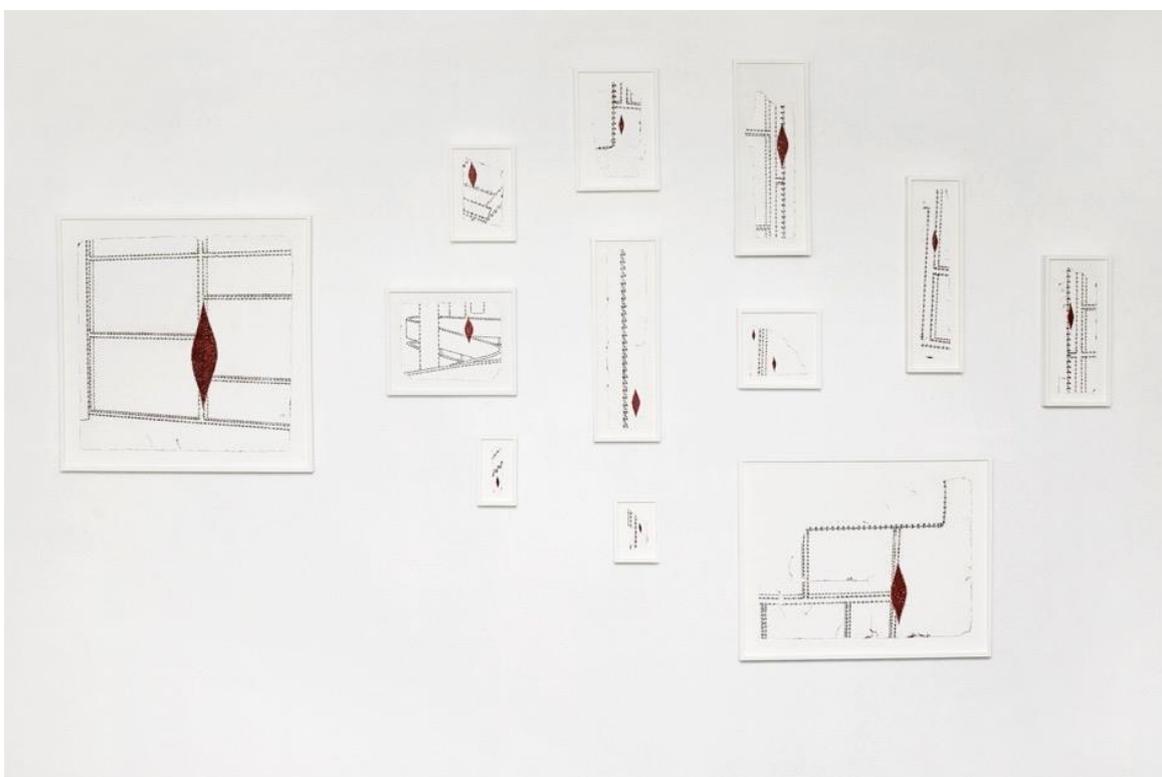
Numa escala bem menor e utilizando desta vez um bisturi ao invés de marreta, fui retirando camadas acumuladas de tinta: memória física das exposições e eventos que, ao longo de anos, se passaram naquele pavilhão. No processo, encontrei um vermelho que, diferentemente do que acontecera na performance *Dra. Diva*, não foi acrescentado, mas agora desvelado por mim. Como disse Clarissa

Diniz, havia “uma ferida que já estava lá; recoberta, contudo, por camadas de branco que não foram capazes de cicatrizá-la” (ibid).

Num exercício de provocação à dicotomia emoção-razão sobre as paredes emassadas e embranquecidas da exposição, as feridas evidenciam o poder e a força do feminino. Ao trazer essa fenda, esse portal ameaçador, sobre um trabalho masculino, cheio de linhas e números racionais, eu trago a vida que está pulsando e nunca será adestrada. Vida onde se deve sempre estar pronto para o imprevisível, o inaudito, o inominável.

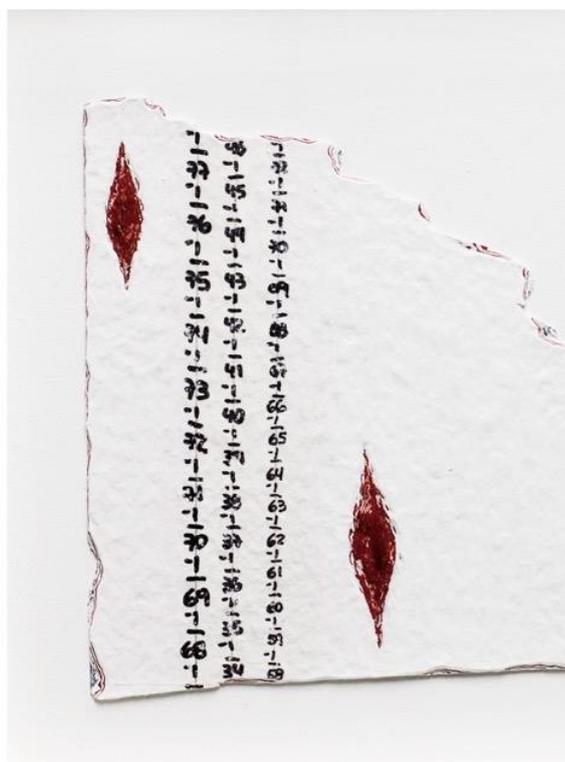
Juntas, *Dra. Diva* (2003) e *Ferida da Bienal* (2008) evidenciam – desde o embate com a experiência traumática do legado euroetnocêntrico da arte, seu machismo (lembrando o quanto as mulheres seguem sofrendo discriminação) e suas brancuras tão arquitetônicas quanto etnicorraciais – os fundamentos ético-políticos do que, mais recentemente, a ação *Amuamas* (2018) perfaz em meio à Floresta Amazônica. (ibid)

Figura 33 - Juliana Notari - *Ferida da Bienal*. Série com 12 quadros. 2008.



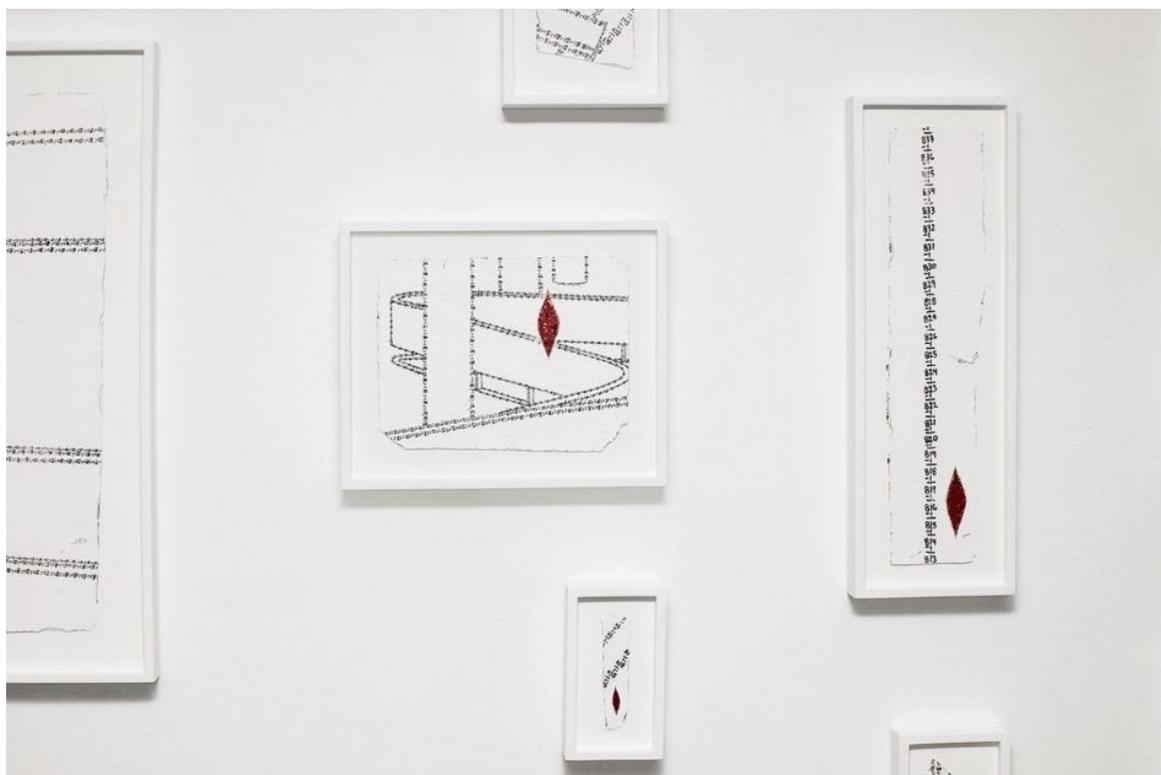
Fonte: O autor, 2008.

Figura 34 - Juliana Notari - *Ferida da Bienal*. Série com 12 quadros. 2008.



Detalhe. Fonte: O autor, 2008.

Figura 35 - Juliana Notari - *Ferida da Bienal*. Série com 12 quadros. 2008.

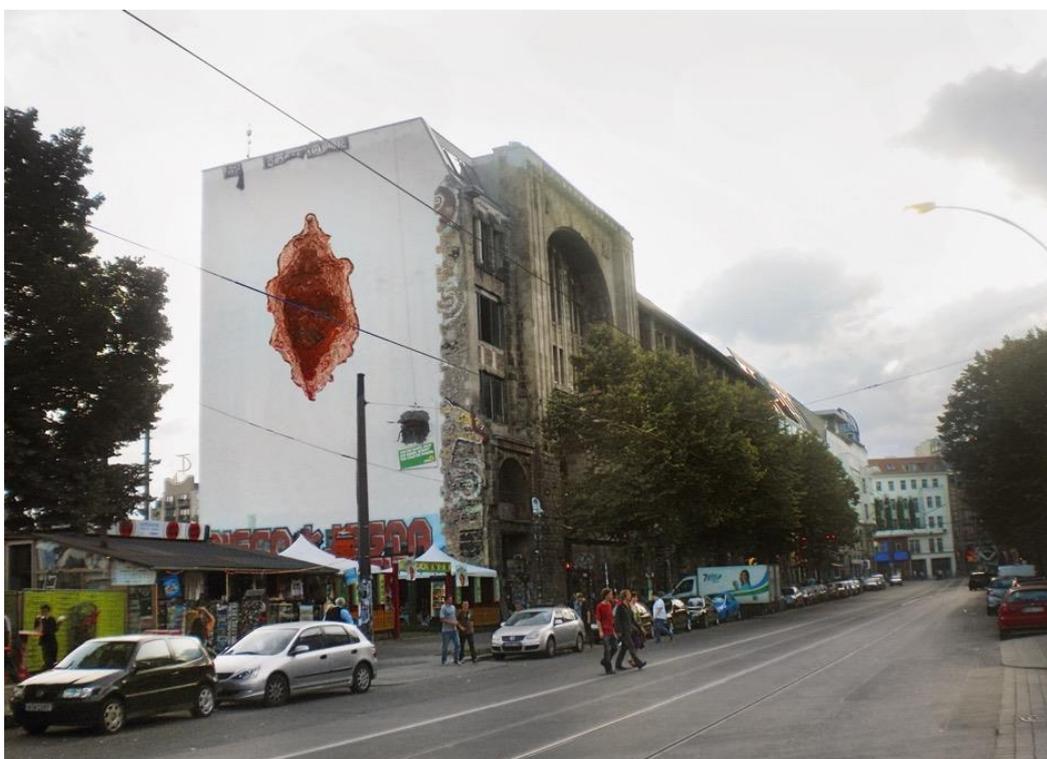


Detalhe. Fonte: O autor, 2008.

## *Spalt-me*

Ao fazer uma residência artística na L'école supérieure d'art d'Aix-en-Provence na França, em 2009, pude passar três meses em Berlim no contexto da residência. Ao observar as enormes empenas cegas dos edifícios da cidade, tive o desejo de fazer grandes feridas naquelas paredes. Dei início então a uma série de simulações nas quais usava a foto da ferida-vulva realizada na performance *Dra. Diva* em edificações de diversas cidades. Entretanto, devido ao alto custo da produção dessa intervenção na urbe, tive que me contentar em fazer grandes impressões da ferida e fixá-las nas faces externas de paredes e muros de prédios, ficcionalizando a presença de uma grande fenda de matéria orgânica, como se esses espaços fossem corpos vivos. *Spalt* se desdobrou em uma série de intervenções urbanas e simulações de projetos em cidades como Berlim, Amsterdã, Veneza e Aix-en-Provence (2009).

Figura 36 - Juliana Notari - *Spalt-me* - Fotografia (simulação de intervenção urbana), Berlim. 2009.



Fonte: O autor, 2009.

Figura 37 - Juliana Notari - *Spalt-me* - Fotografia (simulação de intervenção urbana), Recife (antiga casa de detenção). 2009.



Fonte: O autor, 2009.

Figura 38 - Juliana Notari - *Spalt-me* - Fotografia (simulação de intervenção urbana), Recife (antiga casa de detenção). 2009.



Fonte: O autor, 2009.

Figura 39 - Juliana Notari - *Spalt-me* - Fotografia  
(simulação de intervenção urbana).  
MACBA – Barcelona. 2009.



Fonte: O autor, 2009.

Figura 40 - Juliana Notari - *Spalt-me* - Fotografia  
(simulação de intervenção urbana).  
Amsterdã. 2009.



Fonte: O autor, 2009.

## *Diva*

Recentemente, finalizei a obra *Diva*, que se constitui em uma intervenção na paisagem, medindo 33 metros de comprimento por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade. *Diva* está localizada no parque artístico/botânico da Usina de Arte, projeto cultural instalado numa antiga usina de açúcar no município de Água Preta, em Pernambuco.

Se, quando feria o cubo branco, Juliana Notari sabia que, no dia seguinte, sua fissura seria emassada e novamente embranquecida – pouco podendo diante da estrutura que a mantém silenciada –, agora a artista convoca a temporalidade do depois enquanto cura, força que regenera e fecha feridas outrora em aberto. Como uma artista da performance, o interesse e a confiança na duração segue habitando sua obra. E é ele, o tempo, que perfaz a inflexão fundamental que leva o trabalho da artista de Dra. Diva (2003) a *Diva*, instalação de 2020 que ressoa no início deste 2021. (ibid)

No final do ano passado, ao fazer uma postagem no Facebook, com texto e fotos da obra, comemorando o seu término, esse *post* e eu fomos violentamente atacados nas redes sociais, o que fez com que a obra viralizasse a ponto de repercutir em mídias digitais e impressas de comunicação em várias partes do globo. Em um trecho do texto da postagem, escrevi:

Em “*Diva*”, utilizo a arte para dialogar com questões que remetem a problematização de gênero a partir de uma perspectiva feminina aliada a uma cosmovisão que questiona a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica. Atualmente essas questões têm se tornado cada vez mais urgentes. Afinal, será através da mudança de perspectiva da nossa relação entre humanos e entre humano e não-humano, que permitirá com que vivamos mais tempo nesse planeta e numa sociedade menos desigual e catastrófica.

A celeuma causada pela repercussão da obra fez com que eu fosse chamada para conceder diversas entrevistas para os mais variados veículos de comunicação nacional e internacional. Diante da enorme demanda de entrevistas e percebendo que muitas perguntas se repetiam, elaborei um FAQ (*frequently asked question*) para facilitar meu trabalho e o da assessoria de imprensa contratada pela Usina de Arte para me auxiliar.

Como forma de melhor expor (no calor do acontecimento dos fatos) as motivações, repercussões e críticas sobre a obra, segue o FAQ elaborado em janeiro deste ano.

### **1. Por que a Usina de Arte encomendou essa obra e qual o significado da obra?**

A Usina de Arte é um projeto de requalificação de uma antiga usina de açúcar no município de Água Preta, localizado na Zona da Mata Sul de Pernambuco. Dentre os seus programas estão residências artísticas: o convite para que artistas desenvolvem obras para o lugar, considerando sua paisagem, sua história e outros aspectos contextuais.

A Usina de Arte tem desenvolvido, desde 2015, um programa de residências em parceria com o Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, situado em Recife, capital de Pernambuco. Foi dentro desse projeto, a partir do convite do Museu, que desenvolvi *Diva*. Fui a primeira artista mulher a participar do programa do convênio, que hoje se encontra em sua 2ª edição. No entanto já havia obras de artistas mulheres no acervo do parque artístico/botânico.

Com *Diva*, dei continuidade às pesquisas que estão me interessando há 20 anos. Tudo começou quando me deparei com espéculos ginecológicos à venda em uma associação localizada na periferia de Recife, em Pernambuco, no ano de 2001. Nesses espéculos, estava encravado *Dra. Diva*, o nome da sua antiga proprietária.

A partir desse objeto aparentemente tão aleatório, passei a problematizar intimamente diversas feridas. Assim surgiu, em 2003, a performance intitulada “Dra. Diva”. Nela, eu utilizava escopo e martelo para abrir fendas na parede até sucumbir ao cansaço. Em seguida, cobria os buracos recém feitos com sangue de boi e enfiava, nas fendas, os espéculos ginecológicos que havia adquirido anteriormente, transformando a parede do espaço expositivo no que eu considerei um corpo feminino dissecado.

Essa mesma inspiração volta a me arrebatrar em 2009, quando realizo a intervenção urbana “Spalt-me”, que consistia na adesivação de uma grande fenda nas faces externas de paredes e muros de prédios, como se esses espaços fossem corpos vivos violados. “Spalt-me” se desdobrou numa série de intervenções urbanas e projetos em cidades como Aix-en-Provence, Amsterdã, Veneza e Berlim (2009). Recentemente realizei a performance *Amuamas* (2018), onde num gesto ritualístico adentro a floresta amazônica em busca da Grande Mãe Sagrada da Floresta, a árvore Samaúma. Ao encontrá-la, realizo a mesma operação de *Dra. Diva*, sendo

que, dessa vez, ao invés de abrir a ferida-vulva na parede, faço isso no corpo/tronco vivo da Samaúma. Nessa ocasião, o sangue usado para ungir a ferida não é mais o de boi, mas o meu próprio sangue menstrual.

*Diva*, meu trabalho mais recente, tem gerado bastante polêmica e é uma continuidade dessas investigações, mas agora a fenda é aberta em uma escala monumental, em meio à natureza. Não se trata de uma intervenção em determinada paisagem idílica ou ecossistema intocado, mas em um solo castigado, maculado pela monocultura do açúcar e seus traumas sociais: as terras da antiga Usina Santa Terezinha, hoje transformada em Usina de Arte. Nesse contexto, entendo *Diva*, antes de tudo, como uma ferida.

*Diva* mede 33 metros de comprimento por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade. É, portanto, a maior das feridas que já abri. A mácula da obra sobre aquelas terras é, como sabemos, infinitamente pequena diante dos traumas da escravidão, da precarização do trabalho, do ecocídio e de outras violências sobre as quais aquela Usina, como outras propriedades privadas oriundas da colonialidade, se estrutura historicamente, como descrito recentemente em texto de Clarissa Diniz sobre a obra.

**2. Outros comentários negativos que surgiram com a viralização da sua postagem da obra finalizada foram ainda mais agressivos. No Twitter, Olavo de Carvalho disse, por exemplo, que era preciso "enfrentá-la com um pirocão". Você está surpresa que a obra de arte tenha se tornado um foco de controvérsia política? Isso agrega algo à discussão que você propõe?**

Fiquei surpresa. Mesmo sabendo que se trata de uma obra impactante, não imaginei que uma de suas reações seria o ódio extremo, tampouco que tomaria a proporção que tomou nas redes. De toda forma, penso que essas respostas são, de algum modo, coerentes com a ferida que deixei aberta no solo. *Diva*, ao que parece, “não é só uma ferida, mas também fere”.

Uma das feridas abertas em que *Diva* põe o dedo é, sem dúvida, a misoginia decorrente do patriarcalismo estrutural na sociedade brasileira e que tem sido constantemente reforçado pelos discursos de ódio do Presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, um representante da extrema-direita. Não só suas ideias e comportamentos mas principalmente suas políticas têm respaldado aquela parcela da população que compartilha desses mesmos valores machistas, os quais

acabaram adquirindo uma espécie de “legitimidade” e têm se expressado cinicamente, distribuindo ódio e discriminações por aí, atacando diretamente as dissidências de gênero, agredindo a diversidade étnico-racial do país e aprofundando as desigualdades de classe. O fascismo que se alastra pelo Brasil é o maior dos combustíveis a motivar os ataques em massa à *Diva* nas redes sociais.

**3. Por que você acha que as formas fálicas são aceitáveis na arquitetura, mas a vagina continua sendo um tabu? Deve haver mais imagens vaginais na arte e na arquitetura?**

Historicamente tomada como signo da mulher, a vulva há milênios tem sido atacada, anulada e subjugada pelo patriarcado. A demonização da genitália feminina é um reflexo da estrutura violenta e machista à qual estão submetidos os corpos não-machos (sejam eles cis ou trans) e mesmo os corpos cujas performatividades masculinas não coincidem com certo imaginário hegemônico e falocêntrico de masculinidade.

Ao passo que a vulva, o sangue menstrual ou o cu, por exemplo, são transformados em tabu, de outro lado temos a sagração do falo, tomado como símbolo de vitória, de coragem, de força, de poder. A totemização da genitália masculina em detrimento de outras é, certamente, um processo que produz desigualdades simbólicas e que deve ser confrontado.

Entretanto, acredito que a solução não seria ter mais ou menos imagens de vulvas nas artes ou na arquitetura. Talvez seja mais interessante nos indagarmos, desde outro ponto de vista, por que é que temos tantos falos por aí e, principalmente, por que eles estão naturalizados como norma? E devemos perguntar, ainda, por que formas que poderiam aludir a falos são consideradas legítimas enquanto, de outro lado, formas que se assemelham a vulvas são atacadas?

Em Recife, por exemplo, há uma obra do artista plástico Francisco Brennand, intitulada Torre de Cristal (um totem de 32m de altura, implantado no Marco Zero da cidade), que se transformou em um dos cartões postais da cidade. Quem vem à Recife quer ver e fotografar a obra. Poderíamos pensar que diversas outras cidades do mundo possuem outros totens, esculturas, obeliscos, e até edificações fálicas. Ninguém se incomoda ou mesmo as reduz ao signo de um pênis!

**4. O processo de construção durou 11 meses, contou com 40 mãos e gerou uma escavação de 6m de profundidade, 33m de altura e 16m de largura. Como foi essa jornada até o nascimento da escultura?**

O processo de residência artística foi iniciado em janeiro de 2019. O desenvolvimento da obra durou, no total, cerca de 11 meses, considerando o tempo entre a apresentação da proposta conceitual da obra e sua finalização. Algumas pausas na execução foram necessárias em razão do período de chuvas e, mais recentemente, por conta do isolamento social demandando pela pandemia do covid-19.

Todo o processo de *Diva* foi bastante exaustivo, o que é natural em se tratando de uma obra da sua proporção. Dois momentos, no entanto, me pareceram mais desafiadores: o início da escavação e a conclusão no processo da pintura. O primeiro porque, como explicou o engenheiro, não era possível usar nenhum tipo de escavadeira naquele tipo de terreno. A máquina poderia dificultar o processo, por não conseguir dar a precisão necessária para as formas dos relevos. Ao mesmo tempo, era muito angustiante ver os trabalhadores por tanto tempo na labuta e a forma não sair. Cheguei a insistir que era preciso usar máquina, mas o engenheiro insistia que não. Em determinado momento pude entender que ele realmente estava certo, pois a obra começava a tomar forma – depois de três meses. À medida em que partes da obra ficavam prontas, uma mistura de cimento e cola era usada para impermeabilizar e impedir que houvesse o risco da chuva desmanchar o trabalho. Em seguida toda a obra foi revestida de concreto armado, recebendo uma camada de fibra de vidro e resina por cima. Por fim veio a pintura. Foi utilizada uma tinta especial, com proteção solar, comumente usada em navios. Como esse tipo de tinta/resina precisa de catalisador, era preciso ser ágil para não deixar a tinta catalisar na pistola, o que gerava certo nervosismo.

A despeito disso, ao longo dos vários meses em que convivi com as pessoas na Usina e na comunidade do entorno, percebi que havia uma boa recepção à *Diva*, ainda que, em alguns momentos, houvesse piadas machistas e comentários associando a intervenção apenas a uma vulva. Com o passar do tempo da residência e com a obra tomando forma, as pessoas passaram a se posicionar de outra forma, compreendendo a complexidade de suas dimensões enquanto arte, enquanto ferida, enquanto paisagem.

**5. A obra foi sucessivamente comparada com uma vulva, gerando críticas devido à ausência de clitóris ou grandes lábios. Por que deixar a anatomia de lado?**

Antes de tudo, é preciso dizer que *Diva* não pode ser reduzida a uma vulva. *Diva* é sobretudo uma grande ferida. Caso ela fosse apenas uma vulva, eu teria feito os grandes lábios, o clitóris. Não me interessa construir apenas uma vulva, pois é justamente a sua forma de ferida que possibilita abrir o campo de significados da obra. Essa questão é importante pois é a partir dela que surge a acusação da obra ser transfóbica, genitalista. A obra não centra o discurso na questão genital, mas abre feridas históricas, coloniais, que estão para além das questões de gênero. Há também uma discussão e questionamentos sobre as feminilidades, além de uma denúncia da violência contra os corpos, incluindo o do próprio planeta Terra.

**6. Durante sua carreira, a figura da ferida aparece repetidamente em suas obras. Por que a aproximação da vulva com uma ferida?**

A aproximação da vulva com a ferida remete a questão da violência imputada aos corpos das mulheres ao longo dos séculos pelo sistema patriarcal-colonial-capitalista. É preciso refletir sobre os processos de silenciamento e inferiorização que o patriarcado impõe no sentido de reduzir tais corpos à mera força de trabalho, de reprodução e inferiorização. A ideologia patriarcal molda nosso modo de pensar, sentir, perceber, desejar. Com *Diva*, dei continuidade através da arte à pesquisa estética que remete a essas questões que estão me interessando há mais de 20 anos.

**7. Por outro lado Sua obra conseguiu a proeza de irritar também a esquerda. Alguns comentários chamaram-na de transfóbica e genitalista. Você afirmou que *Diva* é feminista, mas como ficam as mulheres trans nessa história?**

Acredito que parte da leitura que atribui transfobia à obra vem de sua monumentalidade, posto que parece reproduzir práticas falocêntricas diante da paisagem ou do corpo. Pela monumentalização de um signo que alude a uma genitália, pode-se simbolicamente corroborar para o apagamento e rebaixamento de outras formas de sexualidade. Uma das discussões postas pelas pessoas trans é a acusação de que essa monumentalidade da ferida-vulva reforçaria o binarismo de gênero. Entendo essa leitura, mas reforço que a monumentalidade de *Diva* se deve,

acima de tudo, à sua relação com a paisagem que lhe abriga. Quando vista em relação à dimensão de Gaya, a Mãe Terra, esse sistema biológico em que vivemos e que vem sendo cada vez mais violentado e consumido, sua monumentalidade desaparece.

Essa dimensão traumática, expressa em sua forma de ferida aberta, é a mais importante para mim. É ela que também evidencia a violência imposta aos corpos das mulheres ao longo da história da nossa sociedade patriarcal-capitalista. Não sei se trazer à tona a vulva, esse órgão das mulheres – historicamente silenciado, reprimido e violentado pela sociedade patriarcal ao longo de mais de cinco mil anos – seja uma forma de anular outras sexualidades. Como disse no Twitter a comunicadora e ativista trans Ana Flor: “Não deve ser visto como um problema mulheres falarem sobre suas vulvas. Não faz sentido apontarmos isso como algo ruim. É um direito de todas elas”.

Ela atenta para o cuidado que devemos ter ao apontar como transfobia o fato de mulheres cis falarem das suas vulvas. Ela também alerta que “existe uma diferença gigante entre mulheres conscientes do seu corpo e o discurso de “feministas” radicais que é transfóbico”. Quando disse, no meu post, que a obra *Diva* “problematiza questões de gênero a partir de uma cosmovisão feminina”, isso não quer dizer que só exista uma forma de feminino, o que acentuaria o binarismo, mas está longe de mim querer dizer isso! Penso que o feminino é uma potência ampla e independe do gênero para que seja expressado. Vou além, penso na dimensão do feminino e do masculino como no Tao. Estes são forças Yin e Yang que nos atravessam, sejamos nós cis ou trans, tal como as forças Yin e Yang atravessam os não-humanos. São capacidades de uma infinidade de outras espécies, potencialidades que se difundem por todo o cosmos.

Portanto, quando digo que a obra “problematiza questões de gênero a partir de uma cosmovisão feminina”, isso não significa dizer, de modo algum, que mulheres trans e travestis são menos mulheres ou que homens trans são menos homens. Entendo que há uma diversidade de feminilidades e que há inquietações e problemáticas em torno dessas diversidades.

O que está em questão não é um discurso centrado na genitália. Centrar nela seria anular as diversas formas de viver a sexualidade, tornando-se discursivamente empobrecedor. Antes de tudo, é preciso dizer que *Diva* não pode ser reduzida a uma vulva: *Diva* é uma grande ferida. Não me interessa construir apenas uma vulva, pois

é justamente a sua forma de ferida/vulva que possibilita abrir o campo de significado da obra.

**8. Além disso, uma foto publicada por você, em que posa com a equipe responsável pela escavação, formada por homens negros, viralizou nas redes acompanhada de comentários sobre racismo. Como você enxerga as marcas raciais do processo de construção da obra e como isso se relaciona a ela?**

A problematização em torno da questão racial e de classe social se deu a partir das críticas a uma foto postada por mim no Facebook mostrando o processo de construção da obra. Eu, a artista, uma mulher branca, apareço em primeiro plano e os trabalhadores – na maioria negros – trabalham na obra ao fundo. A foto é um retrato da sociedade brasileira. O mundo da arte, um dos mais elitizados campos sociais, não é um mundo à parte da sociedade. Ele espelha a sociedade, incluindo todos os seus problemas. Mesmo entendendo que, enquanto imagem, ela possa endossar o racismo estrutural que molda o Brasil desde sua colonização, creio que ela também denuncia as feridas coloniais que persistem e nos traumatizam até os dias atuais. Esses sintomas históricos não são causados apenas por mim, mas são responsabilidades de todos nós, que deixamos essas feridas históricas inflamarem. As chagas da escravidão, do sexismo, do extermínio dos povos indígenas e da ditadura militar não foram tratadas e assim seguimos enquanto povo e país, doentes.

Os trabalhadores da construção civil contratados pelo engenheiro para construir *Diva* são descendentes de escravizados negros, de indígenas, como a grande maioria dos trabalhadores urbanos e rurais do Brasil. Sabemos que no processo da abolição da escravatura não tivemos justiça e reparação. Os negros não tiveram direito à terra ou qualquer forma de inclusão digna na sociedade: foram abandonados à própria sorte e formaram as favelas, as periferias.

No contexto daquela região, é ainda mais explícita essa herança colonial. A Zona da Mata Sul, com seus canaviais, engenhos e usinas de açúcar, pode ser vista como uma grande ferida aberta. Aquelas terras representam um passado colonial de muita violência, exploração e riqueza. O município de Água Preta, onde está localizada a Usina de Arte, faz fronteira com Alagoas e está próximo ao município de União dos Palmares, no estado de Alagoas. Foi lá que o guerreiro Zumbi dos Palmares, último líder do Quilombo dos Palmares, maior dos quilombos do período

colonial, lutou pelo fim da escravidão e pela liberdade de culto e religião. Aquelas terras abrigaram diversos quilombos, muitos negros tiveram o sangue derramado nelas.

É preciso dizer que não tenho medo dos traumas possivelmente aflorados através de *Diva*. Não tenho medo deles, é preciso aguentar o mal-estar para poder se reinventar. Eu mesma sou uma colecionadora de traumas, mas ao invés de apaziguá-los, busco transmutá-los em potências disruptivas através da arte.

**9. Sua instalação chamou a atenção de nomes importantes no Brasil, como o cineasta Kleber Mendonça Filho e a cartunista Laerte Coutinho, mas também repercutiu na imprensa internacional – CNN, NYT, The Guardian e muitos outros. Você está feliz que *Diva* tenha começado esta grande conversa? Esse era seu objetivo?**

Sim. Acho que, se a obra tomou tal dimensão, ela cumpriu seu papel. A arte serve para isso: provocar, trazer reflexões, incomodar aquilo que habita nos seres. No caso dos meus trabalhos, eles sempre transversam com questões subterrâneas, escatológicas, desejos. Questões sempre indesejadas ao ser humano perfeito propagandeado pela sociedade castradora e conservadora. O "homem de bem" e a "mulher de respeito" rechaçam tais discussões e manifestações.

Creio que *Diva* teve a capacidade de mobilizar, a ponto de mover grandes estruturas. O debate foi instigado e foi posto. Acredito que a dimensão sagrada da vulva, além da sexual, desperta um medo desse órgão tão potente. Talvez ela desperte um medo primitivo. Há milênios tem sido atacada, anulada e subjugada pelo patriarcado. *Diva* remete ao sangue. O sangue menstrual também é um elemento que a sociedade patriarcal e capitalista busca abolir, associando-o a sujeira e vergonha, bem como à função única de procriação da mulher. Há em *Diva* uma dimensão que abrange a vida e a morte, que potencializa a obra. Todos nós nascemos de uma vagina e todos nós retornaremos à terra quando morrermos. Trazer essas questões para o público, impactando seu universo, é o objetivo da obra. É o objetivo da minha expressão como artista.

**10. Para você, o que significa a existência da *Diva* nos tempos atuais, especialmente no governo de Jair Bolsonaro?**

Acho importante que a arte, como ocorreu com *Diva*, tenha conseguido logo no início deste ano de 2021, enfrentar a narrativa bolsonarista e ainda suscitar

reflexões e problematizar questões de gênero, racialidade, classe social e meio ambiente. Me parece que *Diva* teve o efeito da caixa de Pandora e terminou abrindo feridas históricas inflamadas, o que me parece muito positivo. O campo da arte, entre outros, tem sofrido duros golpes durante todo o período do governo Bolsonaro. A volta da censura, de modo sorrateiro e gradual, foi o primeiro deles. A extinção do Ministério da Cultura foi outro impacto, assim como o esfacelamento das políticas culturais, instituições e o esvaziamento dos fomentos públicos. Em meio a tudo isso, saber que a arte tem a capacidade de gerar dissensos, provocando questionamentos e reflexões, é vitalizante.

Figura 41 - Juliana Notari - *Diva* - Intervenção na paisagem – 33 x 16 x 6 m. 2020.



Fonte: O autor, 2020.

Figura 42 - Juliana Notari - *Diva* - Intervenção na paisagem – 33 x 16 x 6 m. 2020.



Fonte: O autor, 2020.

Figura 43 - Juliana Notari - *Diva* - Intervenção na paisagem – 33 x 16 x 6 m. 2020.



Fonte: O autor, 2020.

Figura 44 - Juliana Notari - *Diva* - Intervenção na paisagem – 33 x 16 x 6 m. 2020.



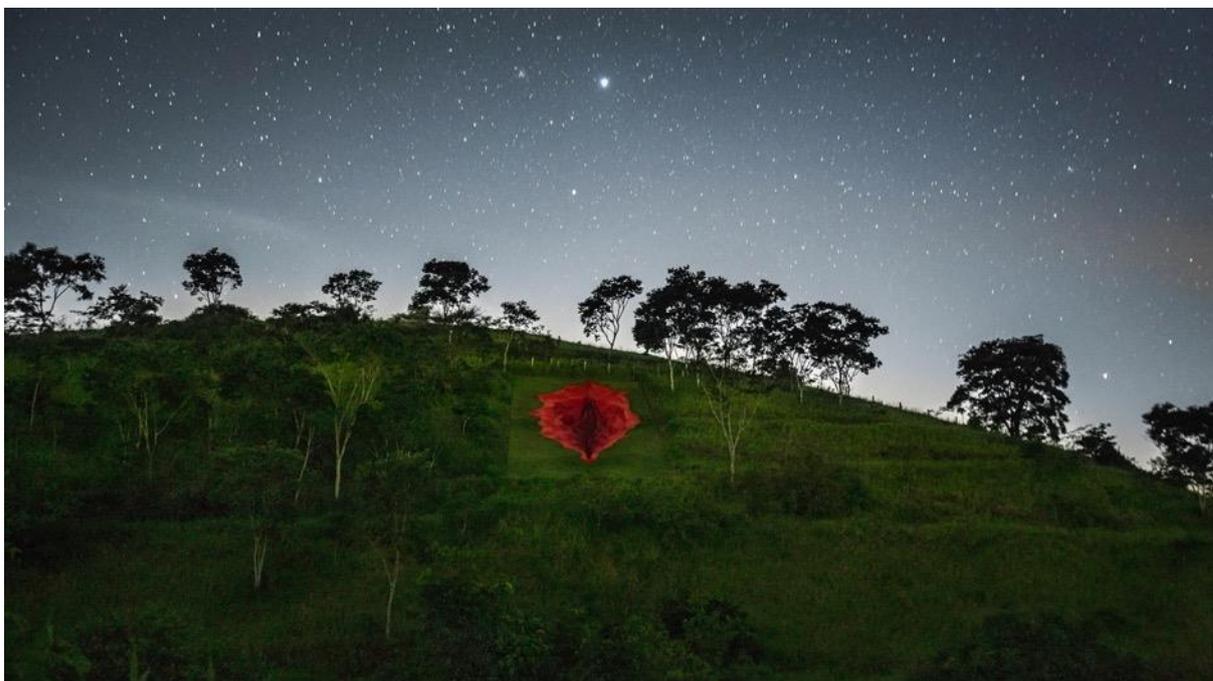
Fonte: O autor, 2020.

Figura 45 - Juliana Notari - *Diva* - Intervenção na paisagem – 33 x 16 x 6 m. 2020.



Fonte: O autor, 2020.

Figura 46 - Juliana Notari - *Diva* - Intervenção na paisagem – 33 x 16 x 6 m. 2020.



Fonte: O autor, 2020.

## 8 O TAPA E A FERIDA INFLAMADA

Conforme já relatado, creio que os ataques contra *Diva* e contra mim são também reflexo do clima político do país e das diretrizes ideológicas do atual governo fascista, que busca reforçar preconceitos que moldam historicamente nosso país, desde sempre feminicida, homofóbico, transfóbico e racista.

As palavras já não acompanham o impacto da tragédia que se abate sobre nosso corpo social e sobre os corpos individuais. Com a situação agravada pela atual pandemia, presenciamos as terríveis notícias que parecem retratar a decomposição do país. O próprio governo estimula a tensão social e a violência, com índices cada vez mais perversos sobre os corpos das populações pobres, de negros, de indígenas, de mulheres e de LGBTQIA+. No corpo da Terra, a situação não é melhor. Os crimes e “acidentes” ambientais são naturalizados em meio a uma paisagem de ódio, de ignorância e de violência.

O Brasil não cuidou das suas feridas, que perduram por mais de 500 anos. Não houve uma responsabilização coletiva pelo seu passado, deixamos que as feridas inflamassem e que as inflamações se alastrassem pelos corpos, atravessando gerações. A nossa principal ferida, a escravidão, é a pior tragédia da era moderna e se perpetua numa indiferença naturalizada até os dias de hoje. Fomos o último país a abolir a escravidão e recebemos quase metade dos africanos e africanas que saíram aprisionados de seu continente. Essa grande ferida inflamada e aberta que molda os contornos do nosso país continua excluindo, matando e torturando os negros nas periferias, delegacias e presídios do país.

Se a crise da política e da democracia é um fenômeno global, é necessário compreender o que há de peculiar na experiência vivida no Brasil atualmente. As raízes da nossa crise atual, além de atreladas ao passado autoritário e escravista, estão também no apagamento dos crimes da ditadura e na impunidade dos torturadores. O Brasil retomou a democracia sem lidar com os mortos e desaparecidos do período de exceção. Seguiu adiante sem cicatrizar essa ferida inflamada.

Um acontecimento que explicitou e sintetizou a fragilidade da democracia brasileira foi o discurso do atual presidente - à época deputado federal - Jair Bolsonaro durante a votação do impeachment de Dilma Rousseff na Câmara. Em

pleno parlamento, o local do exercício da democracia, o militar da reserva homenageava um torturador e assassino: “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o terror de Dilma Rousseff”.

O parlamentar de extrema-direita externava seu gozo com a tortura da ex-guerrilheira, eleita legitimamente como Presidente da República por dois mandatos. Embora a cena deplorável tenha tido certa repercussão, o fato de não ter produzido repúdio generalizado é apenas mais um sintoma das deformações que nossa jovem democracia apresenta. Em seguida, aquele parlamentar, um tanto folclórico ou tido como louco e palhaço, seria eleito Presidente, para surpresa e espanto dos que mostram indignação com o regime ditatorial de vinte anos, com tantos malefícios e crimes perpetrados por seus dirigentes e agentes.

Os malefícios perduram, os traumas produzem consequências graves quando não são trabalhados. Pude perceber pessoalmente a infecção que se propaga, a ferida inflamada e crônica, através de um evento traumático que me ocorreu no Recife, em 1992, no meio de uma manifestação a favor do impeachment do então Presidente Fernando Collor de Melo.

Na época eu tinha apenas 17 anos e estudava em um colégio grande perto do centro do Recife. Costumava pegar carona com meus pais para ir ao colégio. Certa vez, numa dessas idas com meu pai, quando já chegávamos perto da escola, ele me disse: “tenha cuidado que Miranda é o dono desse posto de gasolina”. Miranda havia sido o torturador de meu pai, que ficou preso e foi torturado ao longo de três meses, nos anos 70, por ter sido líder estudantil.

Tomei um susto com a informação. Primeiramente, achei estranha aquela revelação súbita, mas encarei como uma espécie de resquício da paranoia que existia na época da ditadura. Ora bolas, pensei: Miranda não poderia fazer nada comigo. Estamos em uma democracia e ele nem saberia que eu era filha de seu torturado. Ao mesmo tempo, me vi assustada e confusa ao saber que o torturador de meu pai estava próximo a mim, à vontade, trabalhando e comandando trabalhadores em seu posto de gasolina.

Sempre que passava pela esquina onde ficava o posto, espiava o interior do local, tentava descobrir se havia alguém mais velho, com cara de dono de posto – ou de torturador, quem sabe. Por duas vezes, vi o mesmo homem lá dentro, achei que poderia ser ele. Certo dia, tomei coragem e perguntei a um frentista qual era o nome do dono daquele posto. “Miranda”, disse ele.

Depois do susto, a angústia. Uma sensação ruim, mistura de revolta e dor, era o que sentia diariamente ao passar em frente daquele lugar. Imaginava as torturas e a aflição de meu pai na prisão. Apesar dele não gostar de falar sobre as torturas que sofreu, minha mãe me contava as histórias e ele próprio já tinha me relatado algumas delas. Já havia passado pelo pau de arara e tido os testículos tão espremidos que imaginava ter ficado estéril. Já havia relatado também que a tortura psicológica era pior que a física.

Também acho difícil contar essas histórias. O horror de meu pai me fez recalcar o assunto ao longo de vinte e cinco anos. Nem mesmo nas sessões de análise o assunto surgia.

Foi somente em 2017, no meio da multidão que protestava contra o golpe que depusera a presidente Dilma Rousseff, que a lembrança eclodiu das entranhas da minha psique, após uma bomba de gás lacrimogênio cair próxima a mim após ter sido jogada pela Polícia Militar. O clima de pavor do entorno e os efeitos físicos do gás acarretaram que a lembrança do acontecimento traumático explodisse junto com a bomba.

A partir daquele dia, passei a reviver a experiência traumática, assim como comecei a sentir necessidade de contá-la para os amigos mais próximos. Creio que isso foi propiciado também pelo cenário, semelhante ao do protesto de 25 anos atrás. A bomba, incubada em minha mente, voltou a explodir. Um choque traumático de pavor me eletrizou o corpo e desenterrou outro trauma, através do medo.

Quando Miranda passava pelo corredor do DOPS, dizia no ouvido de meu pai que iria deixar o soro aberto para que entrasse ar em suas veias. Quando isso acontece, a pessoa morre. Esse tipo de pensamento era o que passava em minha mente quando olhava aquele posto de gasolina. Como já sabia reconhecer quem era o ex-torturador (após a confirmação do frentista), preferia não passar por ali, seguindo por outro caminho até a parada de ônibus.

Naquele ano, ocorriam as manifestações pelo impeachment de Fernando Collor. Era costume que nós, estudantes, nos reuníssemos após a aula em frente ao colégio para seguirmos juntos até a concentração da passeata. Em uma das manifestações, vestida de preto e com a cara pintada, resolvi usar o orelhão que ficava na área externa do posto de gasolina. Mal comecei a discar os números, sinto um tapa fortíssimo nas minhas costas. Com o impacto, larguei o telefone e

quase caí. Ainda cambaleante, pude ouvir uma voz indignada: “Pra que tirar esse presidente, menina!”

Ainda meio tonta com o ocorrido, tento me equilibrar e quem eu vejo à minha frente? Miranda! Como em um filme de terror, tentei não acreditar. Acabara de levar um tapa do torturador de meu pai, no meio da rua, em plena luz do dia! Aquilo não poderia estar acontecendo! Eram muitos sentimentos, concomitantes e explosivos. Saí do posto atônita, quase em estado de choque.

Segui para a passeata, sozinha e muda. Não conseguia pronunciar sequer um “fora Collor”. Enquanto o tapa ainda latejava em minhas costas eu não parava de pensar: “isso não aconteceu” ou “isso não pode ter acontecido!”. No entanto, a intensidade descomunal do impacto daquela mão asquerosa em minhas costas não deixava mais dúvidas de que se tratava do torturador de meu pai. Aquela mão, que deixou uma marca vermelha a perdurar durante quatro dias em minhas costas, era a mesma que havia torturado meu pai há 22 anos.

A bomba de gás, que explodiu como repressão na manifestação política em 2017, também fez explodir uma ferida inflamada e enterrada em 1992, mas aberta muito antes disso, em 1970. Muito pus escorre nesse processo. Como removê-lo? Talvez seja um processo longo e doloroso, porque o pus entranhou, se escondeu ao longo de cinco séculos sob “bases violentas” e ainda consegue se disfarçar no mito do “brasileiro cordial”. Talvez tenhamos sido iludidos pela existência de um pacto coletivo e pela confiança na democracia representativa e na soberania da vontade popular através dela. As deformações de nossa democracia são muitas, pois ela foi construída através de um acordo entre as elites, apagando os crimes da ditadura e anistiando os torturadores.

O Brasil não elaborou o que viveu nos 21 anos de ditadura, seguiu adiante sem lidar com o trauma, não fez “marca do vivido” como disse a escritora e jornalista Eliane Brum. Sem elaborar o que se viveu e fazer “marca do vivido”, os efeitos vão perdurando, controlando as subjetividades, comandando nossas escolhas, nossa existência. Por isso, na atual crise brasileira, “estamos sendo obrigados a falar sobre a ditadura ou talvez passar por ela de novo” como disse Peter Pál Pelbart em suas redes sociais no dia em que Jair Bolsonaro foi eleito presidente. As marcas servem para evitar a repetição. Ao nos lembrar dos seus motivos, elas nos fazem olhar para nossas sombras e é doloroso. Por isso elas precisam marcar presença em várias instâncias – no julgamento dos criminosos, no ensino dentro das escolas, no debate

em todos os espaços, nas marcas físicas pela urbe – para que não sejam recalçadas do imaginário de todos. Afinal, não se pode ter algum futuro através da negação do passado. Nesse sentido, *Diva* – essa ferida aberta – expõe e marca vários dos nossos traumas históricos que insistem em nos traumatizar até os dias de hoje.

## 9 MULHERES, CORPOS, TERRAS E EXPROPRIAÇÕES

É importante ressaltar que não é minha intenção fazer nesta tese uma análise mais profunda de *Diva* e a repercussão em torno dela. Como foi finalizada recentemente, creio não possuir ainda o distanciamento necessário para fazer uma análise. A repercussão da obra ainda impõe demandas diversas, entre entrevistas, matérias e ensaios. A importância repentina conferida a *Diva* tornou a obra objeto de pesquisas acadêmicas no Brasil e no exterior. Desse modo, muito tempo e dedicação seria necessário para uma futura pesquisa mais acurada, de minha parte, sobre a obra e sua repercussão.

É possível, no entanto, discorrer sobre alguns dos temas mais evidentes evocados por *Diva*, como os traumas coloniais que parecem ter eclodido com a abertura da ferida-vulva e a dimensão sintomática da violência patriarcal sobre o corpo da mulher e de Gaia, a Mãe Terra. Assim como em *Amuamas*, ao estabelecer um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino, *Diva* também abre um espaço de reflexão sobre essa relação. Afinal, *Diva* “é uma fenda que aporta nossos muitos abismos e se faz notar, principalmente, por sua natureza-fêmea” (LIMA, 2021).

O livro da socióloga Silvia Federici, *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), nos ajuda a entender como se deu a expropriação e a associação do corpo da mulher à natureza. Ao investigar as circunstâncias que originaram a misoginia associada à formação do capitalismo, Federici contrapõe um enfoque bem diferente do olhar predominantemente masculino que configura a História Universal. Partindo de uma análise marxista do capitalismo e reconhecendo a história enquanto luta de classes, Federici reflete, principalmente, sobre as mulheres trabalhadoras e analisa a transição do feudalismo para o capitalismo sob o prisma da acumulação primitiva e suas relações com a materialidade.

Federici, no entanto, logo aponta a lacuna deixada por Marx acerca de questões cruciais que dizem respeito às mulheres: a divisão sexual do trabalho, a exclusão das mulheres do trabalho assalariado, o controle estatal sobre as capacidades reprodutivas e a perseguição às bruxas, tanto na Europa quanto no chamado Novo Mundo. A autora dá centralidade à sua tese sobre a caça às bruxas dos séculos XVI e XVII, defendendo que foi tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a colonização e a expropriação das terras do campesinato

européu. A caça às bruxas teria sido, essencialmente, uma iniciativa das classes altas de uma sociedade pré-capitalista de alienar e retirar radicalmente das mulheres sua autonomia reprodutiva, seus saberes sobre si e seus saberes específicos junto à natureza para, com isso, instaurar uma nova visão de feminilidade e de natureza.

Sem deixar de efetuar uma análise macroeconômica, política e social da passagem do feudalismo para o capitalismo, a autora se debruça sobre a transformação, nesse contexto, dos corpos em máquinas, incluindo os negros e os povos colonizados, sem deixar de abordar as variadas formas de violência e sujeição relativas às diferenças de gênero, classe e raça.

Os corpos femininos vivenciam seus processos específicos de violência, controle e dominação. Federici afirma que, na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para o trabalhador assalariado: campo de exploração e resistência.

No momento em que a terra começa a ser inteiramente privatizada, o corpo da mulher passa a ser igualmente apropriado pelos homens e pelo Estado, sendo convertido em um instrumento de produção de força de trabalho. Os cercamentos e a privatização da terra incidiram de modos diferentes para homens e mulheres trabalhadoras. Federici aponta a importância das chamadas terras comunais para as mulheres camponesas do período feudal. Essas terras de uso comum eram constituídas por florestas, bosques e pastos onde os servos podiam coletar, caçar, cultivar e adquiriram fundamental importância para as mulheres do período feudal.

Por terem menos direitos e poder social, elas dependiam enormemente dessas terras comunais para sua autonomia material e social. A terra constituía o centro da vida social das mulheres. Na aldeia feudal não existia uma separação social entre a produção de bens e a reprodução da força de trabalho: nela todo o trabalho contribuía para o sustento familiar. As mulheres trabalhavam nos campos e suas atividades domésticas não eram desvalorizadas e inferiorizadas, como posteriormente viriam a se tornar, com o advento da economia monetária: o trabalho doméstico deixou de ser considerado um verdadeiro trabalho.

No entanto, essa prática de sociabilidade e solidariedade feminina que permitia às mulheres enfrentarem os homens se transformaria com o cercamento dos campos. A nova dinâmica entre proprietários e trabalhadores é alterada com o surgimento da separação entre público e privado. O trabalho passar a ser valorizado monetariamente, através do salário, sendo ocupado predominantemente pelos

homens. As mulheres trabalhadoras, que até então participavam da dinâmica na propriedade comunitária feudal, são confinadas em casa e o trabalho que elas exercem privadamente já não pode ser visto ou não é redutível a mercadorias, se tornando desprovido de valor. Restou às mulheres o papel de dona de casa em tempo integral, dependente de um pai ou marido. Nessa nova organização do trabalho, as mulheres como um todo passam a ser bens comuns, pois “uma vez que as atividades das mulheres foram definidas como não trabalho, o trabalho das mulheres começou a se parecer com um recurso natural, disponível para todos, como o ar que respiramos e a água que bebemos” (FEDERICI, 2017, p. 191).

Federici analisa a transformação do trabalho feminino em bem comum privatizado a serviço do modo produção capitalista em formação. Além de serem restringidas ao espaço da casa, onde trabalhavam sem remuneração, as mulheres foram reduzidas a reprodutoras e mantenedoras de mais força de trabalho. As mães são as responsáveis por manter o estoque da mão de obra. O estado passou a combater e reprimir a autonomia das mulheres sobre seus corpos. Esse empreendimento de guerra se deu pela via da fiscalização, sobretudo, dos trabalhos das parteiras e das *femme-sage*. As mulheres sábias, tradicionalmente conhecedoras da fisiologia e do controle reprodutivo femininos, passam a ser substituídas por médicos. Os conhecimentos científicos dos homens são enaltecidos em detrimento dos saberes empíricos das mulheres, que passam a ser considerados magia ou até mesmo heresia.

Enquanto os homens começaram a ocupar seus cargos no espaço público, as mulheres, por estarem vivenciando essas transformações com maior impacto, passaram a ser também as principais opositoras ao novo sistema. Elas protagonizaram a luta a fim de defender suas próprias vidas e corpos da dominação masculina. Houveram motins. Muitas mulheres tentaram melhores condições de vida partindo para as cidades. Em ambos os casos não tiveram muito êxito.

A desvalorização econômica e social da mulher é simultânea aos processos legais e culturais de sua degradação. Isso instaura um ambiente para sua infantilização e bestialização por meio da identificação das mulheres com a natureza, a matéria, o corporal. Cria-se uma dicotomia que sugere algumas mulheres como puras: a boa esposa e a mãe seriam modelos de uma feminilidade aceitável. Outras seriam bruxas. Além das diferenças hierárquicas entre homens e

mulheres, também entre elas são instituídas separações radicais: algumas serão protegidas, outras devem ser perseguidas, demonizadas ou eliminadas.

Paralelamente, os projetos coloniais partiam dos mesmos pressupostos: bestialização e perseguição dos povos originários ou “salvamento”, com viés religioso ou não, desconsiderando os saberes sistematizados desses povos. Homens brancos utilizavam seus poderes econômicos, legais, burocráticos e religiosos para “proteger” ou perseguir os outros. A escravidão também é uma dessas violências, embora mais específica, pois os negros não eram sequer reconhecidos como seres humanos.

A preocupação demográfica decorrente da peste negra atingiu as mulheres de maneira intensa. Nesse momento, os corpos e a sexualidade das mulheres são politizados e normatizados. Elas são completamente excluídas da esfera do trabalho socialmente reconhecido e sofrem a maternidade compulsória. A Caça às Bruxas se intensifica. A heresia foi, desde sempre, criminalizada pela Igreja Católica, mas por volta do século XV há um deslocamento e a perseguição contra os hereges passa a se direcionar às bruxas. No entanto, uma outra explicação aponta a evidência dos crimes reprodutivos nos julgamentos por bruxaria como uma consequência das altas taxas de mortalidade infantil, devido ao crescimento da pobreza e da desnutrição característicos dos séculos XVI e XVII.

Em 1486, é publicado o *Malleus Maleficarum*, manual inquisitório escrito por Jacob Sprenger e Heinrich Kraemer. Nele, além de serem descritos os modos de reconhecer e punir a bruxaria, há a demarcação da bruxaria como um crime estritamente feminino. Os autores justificavam que as mulheres tinham mais propensão à bruxaria devido à sua “luxúria insaciável”. Por isso a bruxa é necessariamente uma mulher que apresenta um comportamento sexual desviante. Eles afirmam que o sexo é o meio pelo qual as mulheres adquirem os poderes satânicos que as levam a cometerem seus crimes.

Federici ressalta que a formação do capitalismo e o máximo controle da reprodução feminina não são apenas eventos de uma mesma época, mas sim empreendimentos profundamente interdependentes. A Caça às Bruxas preparou o terreno para o desenvolvimento de um regime patriarcal mais opressor e também tinha raízes nas transformações sociais que acompanharam o surgimento do capitalismo. Contudo, é importante demonstrar que a Caça às Bruxas (assim como o tráfico de escravos e os cercamentos) constituiu um aspecto central da acumulação

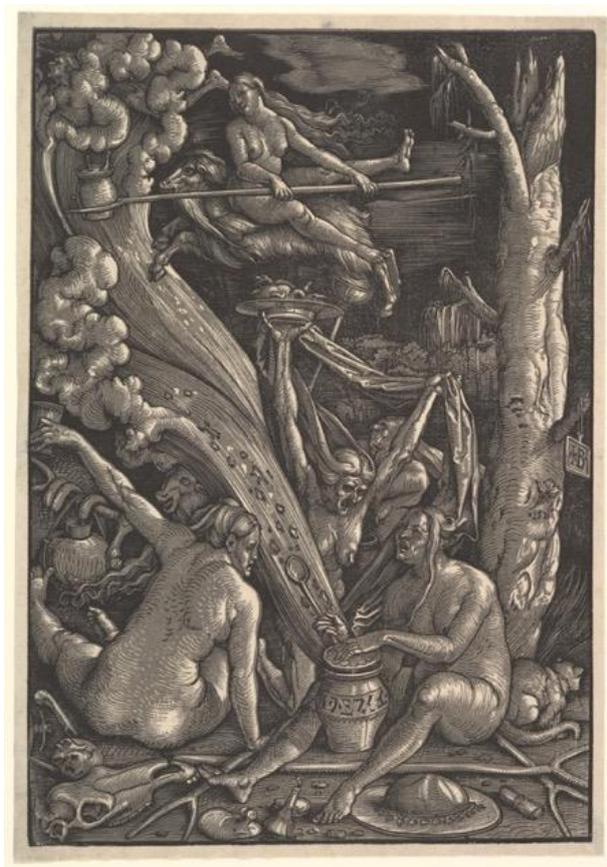
capitalista e da formação do proletariado moderno, tanto na Europa como no Novo Mundo.

Responsável por matar, mutilar, perseguir e criminalizar milhares de mulheres em um longo espaço de tempo, principalmente na Europa, a Caça as Bruxas foi um acontecimento misógino. O período mais violento ocorreu entre 1580 e 1630, mas teve continuidade em outros lugares e épocas. Além do caráter de gênero, Federici chama a atenção para o recorte de classe presente, uma vez que as mulheres perseguidas eram proeminentemente pobres e camponesas.

Podemos concluir que o capitalismo precisou destruir os sujeitos femininos: a parteira e aborteira, a curandeira, a artesã, a que vive só, a chefe de associação, a esposa desobediente. Todas elas seriam classificadas como bruxas, ou seja, subjetividades heréticas e subversivas para o sistema. Desde as origens, o capitalismo persegue e combate essas mulheres com ódio e terror, desvaloriza seus conhecimentos, extrai o poder social de suas atividades, enquanto confina as outras mulheres no lar, compreendido como lugar de serviço doméstico obrigatório e gratuito. Há então que se fazer uma reflexão sobre aquilo que se pretende dominar e calar nesses corpos.

Para pensar o que estava sendo combatido é interessante analisar o ideário iconográfico acerca da bruxaria produzido nesse período. Nas gravuras e ilustrações a bruxa era quase sempre representada como aquela que praticava o infanticídio e entregava crianças ao diabo. É evidente a associação no signo da bruxa: eis a mulher que se recusa a reproduzir, que aborta, que se rebela contra o patriarcalismo, que exerce modalidades sexuais não-reprodutivas.

Figura 47 - Hans Baldung Grien - O Sabá das Bruxas. Xilogravura - 38, 9 × 27 cm. 1510.



Fonte: Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, EUA.

O Sabá das Bruxas era representado em gravuras da época como um local de encontro onde se considerava que as mulheres realizavam feitiços, orgias, sacrifícios, metamorfoseavam-se em animais e realizavam o voo da bruxa onde transitavam entre mundos.

Numa gravura emblemática do artista alemão Hans Baldung, feita em 1510, intitulada *O Sabá das Bruxas*, se vê que o Sabá ocorre à noite, portanto é algo que se faz fora do horário produtivo, transgredindo os ditames de uma disciplina capitalista do trabalho. A dimensão subversiva e utópica da representação do Sabá é analisada por Federici como a expressão de práticas avessas à lógica capitalista.

Uma reunião realizada à noite também desafia a dominância das distinções entre os sexos e torna difícil distinguir entre “o meu e o seu”, desafiando a propriedade privada e a ortodoxia sexual. Além disso, as práticas de controle sobre a sexualidade feminina não vigoram no Sabá, pois trata-se da ocupação de um

espaço público realizada por mulheres despidas. É também no Sabá que se faz o uso de plantas que alteram o estado de consciência para produzir as poções necessárias para induzir o “voo noturno”.

No Sabá, também percebe-se que a “presença dos animais no mundo das bruxas era tamanha que devemos presumir que eles também estavam sendo julgados” (ibid., p. 349). Serpentes, gatos, lebres, cachorros eram denominados como “familiares” das bruxas. Na gravura abaixo, da execução das bruxas de Chelmsford, em 1589, uma das vítimas, Joan Prentice, é apresentada com seus “familiares”.

Figura 48 - Execução das bruxas de Chelmsford. - Xilogravura – 1589.



Legenda: Joan Prentice, uma das vítimas, é apresentada com seus "familiares".

Fonte: FEDERICI, 2017, p. 153.

O casamento entre a bruxa e seus “familiares” talvez fosse uma referência às práticas “bestiais” que caracterizavam a vida sexual dos camponeses na Europa e

que, mesmo após o final da caça às bruxas, continuaram sendo um delito capital por muito tempo.

Numa época em que se começava a adorar a razão e a dissociar o humano do corpóreo, os animais também foram submetidos a uma drástica desvalorização — reduzidos a simples bestas, ao “Outro” definitivo —, símbolos perenes do pior dos instintos humanos. (...) No entanto, o excesso de presenças animais na vida das bruxas sugere também que as mulheres se encontravam numa encruzilhada (escorregadia) entre os homens e os animais, e que não somente a sexualidade feminina, mas também a sexualidade como tal, se assemelhava à animalidade. (ibid., p. 349)

Vê-se que a bruxa se relaciona com a natureza de modo oposto àquele admitido pelo capitalismo, que considera os humanos apartados da natureza, reduzida a uma mera fonte de recursos. A bruxa contraria tal lógica, mantendo uma relação de comunhão e respeito à natureza. Os inquisidores viam isso como algo anti-civilizado, selvagem, natural, bestial. Essa é uma questão importante no livro de Federici, uma vez que a relação entre a bruxa e o selvagem já está expressa no título do livro, que remete a dois personagens shakespearianos da peça *A Tempestade*, escrita entre 1610 e 1611. Nela, Caliban é o rebelde anticolonial, o trabalhador escravo que se revolta enquanto a bruxa é sua mãe Sycorax, deixada em segundo plano pelo escritor inglês. Sua aniquilação representa o princípio da domesticação das mulheres, o assalto do conhecimento que lhes dava autonomia para dar a luz, a transformação da maternidade em trabalho forçado, a desvalorização do trabalho reprodutivo como não-trabalho e o crescimento da prostituição devido a expropriação das terras comunitárias. Assim, Calibã e a Bruxa são nomes que representam os aspectos racistas e sexistas que o capital impõe aos corpos.

A autora identifica que as figuras que correspondiam às bruxas da Europa não foram os magos do Renascimento, mas sim os africanos escravizados e os nativos americanos colonizados, forçados a fornecer uma carga de trabalho inesgotável necessária para a acumulação capitalista. Logo, Federici constata que, dentre os oprimidos pelas classes dominantes em formação, as mulheres perseguidas pela inquisição estavam bem mais próximas dos povos indígenas colonizados que o homem proletário europeu. Como aponta Federici, o que está em disputa são os diferentes modos de se relacionar com a natureza, a cultura e a produção.

Assim como nos princípios filosóficos do “perspectivismo ameríndio”, a visão mágica do mundo, também associada à bruxa, traz concepções das relações entre “Natureza” e “Cultura” bastante distantes daquela que vigora na tradição ocidental capitalista. Os modos de vida entrelaçados ao pensamento mágico desde sempre foram ameaçados pelas forças que compõem o sistema capitalista. Conforme a autora, o ataque à bruxaria foi também um combate contra uma visão mágica do mundo. Uma concepção mágica do cosmos, que atribuía poderes especiais ao indivíduo e a todas as coisas era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista e com a exigência de controle social e da relação com a natureza, vista enquanto mero recurso. O mundo precisava ser “desencantado” para poder ser dominado. A magia constituía um obstáculo à racionalização do processo de trabalho, por ameaçar o estabelecimento do princípio da responsabilidade individual. A magia atua como uma forma de insubordinação, de rejeição do trabalho: ferramenta de enfrentamento, resistência de base ao poder.

O pensamento mágico é também aquele que pode quebrar a lógica do cálculo das probabilidades, que supõe, do ponto de vista do tempo linear capitalista, que o futuro é resultado do que se planeja no presente. Por fim, ao acolher a variação, o impensável, a revolução, o limite, a finitude, os possíveis, podemos dizer que o pensamento mágico é aquele que produz diferentes ontologias e epistemologias que põe em xeque a supremacia do pensamento ocidental capitalista.

Nesse sentido, percebo que o passado coletivo das mulheres perpassa a experiência de *Amuamas*. Como vimos, em *Amuamas* ocorre uma “identidade de contrários” que atuam na primeira e na segunda parte da sua experiência. Nela, há, um movimento paradoxal: de agressão e de cuidado, de destruição e de reparação, de violência e de cura. Na primeira parte, creio que paira certa alusão a uma espécie de “maternidade compulsória”, através do gesto intrusivo de abertura violenta da vulva-ferida no corpo/tronco da Sumáuma, seguida da inserção do espéculo de aço e dos elementos para fecundá-la: a semente, o objeto de formato espermatozoidal e os algodões banhados de sangue. Como sublinhei, caso não houvesse a segunda ação, talvez a Samaúma parisse no seu corpo/tronco uma outra espécie de planta enxertada violentamente nele. É possível perceber que há ecos da violência do patriarcado e do capitalismo contra as mulheres, sobretudo aquela relativa ao controle estatal sobre a capacidade reprodutiva das mulheres.

Além do espéculo de aço, a minha roupa também corrobora essa leitura, pois fui vestida de branco, como uma médica, remetendo aos tecnocientificismos que historicamente têm sacralizado os procedimentos da medicina. Como vimos, a guerra contra as mulheres se deu pela via da fiscalização, sobretudo, dos trabalhos das parteiras e das *femme-sage*.

O resultado destas políticas, que duraram duzentos anos (as mulheres continuavam sendo executadas na Europa por infanticídio no final do século XVIII), foi a escravização das mulheres à procriação. Enquanto na Idade Média elas podiam usar métodos contraceptivos e haviam exercido um controle indiscutível sobre o parto, a partir de agora seus úteros se transformaram em território político, controlados pelos homens e pelo Estado: a procriação foi colocada diretamente a serviço da acumulação capitalista. (ibid., p. 178)

Assim, a alusão a violência patriarcal cientificista historicamente imposta aos corpos das mulheres, está presente na primeira parte de *Amuamas*. Esta, por sua vez, se opõe ao gesto da segunda parte, onde há um movimento ritualístico de cuidado, de reconexão e de cura da Samaúma e da minha ancestralidade feminina. Ao cuidar da vulva-ferida retirando os elementos da concepção violentamente forçada de dentro dela (antes de fechá-la seguindo o conselho do curandeiro), busco reparar o dano anterior.

É interessante notar que, na segunda ação, além de estar só (sem a equipe de filmagem), eu também me encontro sem a roupa de médico. Há também a contradição entre o caráter ritualístico e místico que cerca a segunda experiência do caráter da ação mais propriamente performática, cercada de aparatos técnicos, da primeira parte.

Assim, é possível constatar que há nessa segunda ação um modo diferente de se relacionar com a natureza, a cultura e a reprodução. Modo este, mais alinhado com as forças cosmológicas as quais fazemos parte. Como vimos, para poder ser dominado pelo pensamento ocidental capitalista, o mundo precisa ser “desencantado”. Assim, a segunda parte de *Amuamas* age como uma forma de insubordinação, de “reencantamento” do mundo.

Não podemos esquecer que somos herdeiros de uma operação de erradicação cultural e social de diferentes povos e modos de estar no mundo. Tudo em nome da civilização e da razão. É nesse sentido que Eduardo Viveiros de Castro chama de “descolonização do pensamento” a tentativa de resistir a um poder colonizador.

Nessa perspectiva, a filósofa da ciência Isabelle Stengers em um diálogo constante com a escritora e ativista neopagã Starhawk, nos chama atenção para as possibilidades de “reativar” ou “retomar” certas práticas desqualificadas e marginalizadas pelo mundo moderno-capitalista – como a feitiçaria e a magia – enquanto modalidades de resistência política e possibilidades de recuperação de um “comum”(SZTUTMAN, 2018, p. 338).

Stengers encara como um ato de resistência reativar palavras como animismo, magia e feitiçaria. Para Stengers:

Reativar significa recuperar e, neste caso, recuperar a capacidade de honrar a experiência, toda experiência que nos importa, não como “nossa”, mas sim como experiência que nos “anima”, que nos faz testemunhar o que não somos nós. (...) (STENGERS, 2017, p. 11)

Nesse sentido, para “testemunhar o que não somos nós” na experiência artística é preciso dar lugar para o não saber, o espanto, aquilo que escapa, o ininteligível, o assombro. Portanto faz-se necessário abandonar a posição vantajosa do sujeito racional, o sujeito que sabe, ou seja: é preciso descolonizar o corpo.

Toda experiência envolve correr riscos (em maior ou menor grau), portanto “reativar é um passo que sempre implica se colocar em risco” (ibid., p. 13). Nos meus trabalhos, ao apostar na ação artístico-estética como campo de experiência eu findo por “reativar” certas práticas marginalizadas pela lógica patriarcal-colonial-capitalista como modo de resistência e afirmação de uma existência.

## 10 OUTRAS PERSPECTIVAS

Refletindo sobre os ataques misóginos e odiosos que *Diva* e eu sofremos na internet, fica evidente que a misoginia persiste impactando agressivamente nossa liberdade, na sociedade patriarcal, sexista e falocêntrica em que vivemos. Apesar das conquistas das mulheres e dos direitos de equidade de gênero adquiridos ao longo de décadas de lutas feministas, é preciso lembrar que o patriarcado vigora há cinco milênios e sua associação com o capitalismo intensificou a misoginia, fazendo com que os impactos do sistema capitalista incidissem de modos diferentes em homens e mulheres trabalhadoras, conforme pontuado por Federici.

Enquanto os bens naturais do planeta são amplamente privatizados, também o corpo da mulher é apropriado pelos homens e regrado pelo Estado. A terra, as mulheres e os sujeitos colonizados foram tomados como recursos naturais pelos dispositivos coloniais. Para tanto, seus corpos foram brutalmente violentados e regulados para se apartarem de todas as suas potências, que eram consideradas improdutivas pelos interesses da lógica patriarcal-colonial.

Eduardo Viveiros de Castro diz que “a propriedade privada é um saque, é um roubo, portanto o saque está no princípio da relação social capitalista, ela está fundada no saque” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 31). Sendo assim, ao esculpir/encravar *Diva* numa terra maculada por traumas coloniais, ela nos lembra que não existe uma terra neutra sob o capitalismo colonial. Esta afirmação, por si só, reabre as feridas existentes.

A geologia branca estabelece suas próprias gramáticas de um silêncio cultivado ao longo dos séculos, no qual a violência da história colonial não só é normalizada como também apagada. Ao longo do colonialismo, a terra se tornou uma moeda valiosa. A propriedade da terra, bem como de corpos femininos e não brancos tem sido equiparada ao poder de ocupação e ao próprio poder.

Desse modo, podemos ter uma noção do *antropos*, enquanto agente que extrai recursos do solo, mão-de-obra das pessoas e dos povos da terra. Através desse "extrativismo", o *antropos* estabelece uma relação binária: ele mesmo como o atuante e criador humano de um lado e os recursos não-humanos ou desumanizados do outro. Essa fantasia de tomar posse e extrair poder e lucro é o que impulsiona o *antropos* em sua busca de poder e em sua vontade de resguardar

a autoridade sobre a terra, a mulher, os corpos não-brancos e não-humanos. Assim, podemos definir *antropos* por sua masculinidade, brancura e oposição à Terra desumana.

*Diva* se contrapõe a essa fantasia persistente, contextualizando a terra como local de conflito e relação, reposicionando-a enquanto entidade ativa e sensível, que não é arbitrária ou neutra. Creio que *Diva* enfrenta questões históricas que perpassam as economias deste mundo globalizado que ainda opera, em muitos sentidos, com bases colonialistas. Ouso dizer que ela conta não somente a história de recursos roubados, mas também de histórias e culturas apagadas. A desigualdade, no passado ou no presente, passa pelos usos da terra, pelos modos de se relacionar com o solo, por aquilo que se extrai ou se cultiva, pelos bens comuns que são apropriados pelo *antropos*.

Vimos em Viveiros de Castro como é crucial a tarefa de dissolver a “noção de antropos”, tal como vem operando dentro da máquina antropológica, isto é, como máquina de constituição do humano: como um verdadeiro “estado de exceção ontológico”. O perspectivismo ameríndio indica que onde as relações são pautadas por diferenças em vez de hierarquias, onde tudo tem a possibilidade de se tornar humano ou é humanizável, pois tudo é capaz de pensar, nós não somos especiais: eis o ponto chave.

O sinal de alerta surgiu, trata-se do esgotamento de um sistema que tem funcionado hegemonicamente sob o modo de produção capitalista e que, na sua versão neoliberal das últimas décadas, reduziu o modo de viver de quase toda a humanidade à lógica de mercado, na qual tudo vem sendo convertido em mercadoria. Estamos vivendo uma crise de dimensão complexa, uma vez que abrange outras múltiplas e intrincadas crises que vêm afetando dramaticamente nosso modo de viver, nas mais diversas instâncias da experiência humana, pois seus desdobramentos têm interferências nefastas nas esferas: social, ecológica, política, econômica, ética, afetiva institucional, espiritual, dentre outras.

Para que seja possível adiar o “apocalipse” e a “queda do céu”<sup>18</sup> torna-se urgente propor outras concepções da relação entre o humano e a Terra, como é

---

<sup>18</sup> Na cultura yanomani “quando a Amazônia sucumbir à devastação desenfreada e o último xamã morrer, o céu cairá sobre todos e será o fim do mundo” (ALBERT, KOPENAWA, 2010, p. 489). Explicando o mito profético em outros termos: “A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar de calor. A terra ressecada ficará vazia e

possível vislumbrar através do “perspectivismo ameríndio”, que mostra como as culturas dos povos originários têm muito a nos ensinar com seus múltiplos modos de existir e resistir

Nesse sentido, o ecofeminismo (que é uma vertente do feminismo) traz uma lógica de pertencimento à terra que dialoga diretamente com as cosmovisões indígenas. Ao unir noções feministas e política ecológica, com base na compreensão de que há ligações entre a dominação de pessoas e a dominação da natureza não humana, o discurso ecofeminista toma a crítica feminista das relações humanas e a coloca em paralelo com uma análise das relações entre seres humanos e não humanos.

Nascido no final da década de 1970 como uma resposta feminista a graves desastres ecológicos, o ecofeminismo investiga as relações entre os usos predatórios da natureza e a exploração das mulheres a partir da crítica à dominação patriarcal que a ambas subjuga e explora, tendo como base a noção de progresso surgida na Modernidade, calcada, por sua vez, em certa noção de crescimento infinito da produção de bens e mercadorias para a satisfação e "evolução" da humanidade.

Em paralelo a essa noção de progresso, nossa cultura é moldada pela ideia de supremacia do elemento humano sobre a natureza e pela necessidade de superação constante de seus limites através da ciência e da tecnologia. Maria Mies e Vandana Shiva alertam para que observemos os paradigmas científicos e tecnológicos hegemônicos que sustentam a noção de progresso predatório e ilimitado.

Para ambas, a principal epistemologia colonizadora vigente refere-se a um princípio antagônico da vida: concepção que organiza a realidade em dicotomias e opõe as partes dicotomizadas de modo hierárquico.

Tal estrutura de relações hierárquicas e excludentes implica, concomitantemente, a noção de subordinação do “outro”, do oposto e do diferente em um pensamento dualista ou dicotômico. Esse princípio justifica a subordinação

---

silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem da montanha para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os malefícios, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar” (*Ibid*, p.6).

da natureza pela humanidade, da mulher pelo homem, do consumo pela produção, etc. Em cada momento da história, esse princípio tem redefinido ou ampliado permanentemente a conceitualização desse “outro” como forma de criação das inúmeras dominações e espoliações contra aqueles que não são homens, brancos, cristãos, heteronormais e assim por diante. Desse modo, as diferenças deixam de ser complementares para serem consideradas como pares opostos e excludentes.

As autoras também alertam para o fato de que a ciência e a tecnologia ocidentais não são campos de saber e modelos de produção neutros e tem como fundamentos princípios colonizadores. Declaram que a principal ação científica e tecnológica colonizatória poderia se resumir na expropriação das capacidades produtivas, sendo o modelo científico baseado no reducionismo, na fragmentação e na separação, o que facilita o processo e a mentalidade de extração e exploração.

Para funcionar a contento, o sistema capitalista necessita de certa uniformidade na produção e, portanto, da utilização unifuncional dos recursos naturais. Essa visão reducionista restringe a complexidade dos sistemas vivos à unicidade material ou funcional. Também é esse o paradigma que entende os ritmos naturais como barreiras tecnológicas a serem superadas, passíveis de intervenção. A ciência hegemônica considera que as fontes de renovação e regeneração da vida devem ser fragmentadas, o que leva as tecnologias a transformar os ciclos naturais em fluxos lineares.

Shiva e Mies trazem, como contraproposta a esse modelo desenvolvimentista patriarcal e neoliberal, a perspectiva da subsistência. Inspirada nas lutas pela sobrevivência de movimentos locais, a perspectiva da subsistência abarca o conjunto de práticas essenciais à manutenção da vida convencionalmente chamadas de subsistência, tudo aquilo que o modelo capitalista patriarcal define meramente como não-trabalho: as tarefas domésticas, os cuidados com crianças e idosos, a gestação, a lactação, o cultivo da terra para uso local.

Para as autoras, a perspectiva de subsistência recusa o conceito de liberdade, utilizado desde o Iluminismo, vinculado a um processo de constante emancipação humana da natureza. A perspectiva de subsistência teria uma outra lógica: o sentido de liberdade não estaria apoiado no acúmulo material e no consumo excessivo, mas em certa "visão da liberdade, da felicidade, a 'boa vida', dentro dos limites da necessidade, da natureza" (MIES; SHIVA, 1993, p. 17).

Baseada nesse princípio, a perspectiva ecofeminista propõe um modo alternativo de produtividade, onde o valor central reside na possibilidade de regeneração das fontes férteis em lugar da intensificação da exploração. O modelo patriarcal-colonial se apoia no contínuo crescimento da produção, descartando ou nomeando como improdutivo tudo aquilo que não corresponda a esse modelo e não seja naturalmente apropriável. Em sentido oposto, a perspectiva de subsistência valoriza as pausas, os intervalos e os limites produtivos.

Para Mies e Shiva, a perspectiva ecofeminista:

(...) apresenta a necessidade de uma nova cosmologia que reconhece que a vida na natureza (incluindo os seres humanos) mantém-se por meio da cooperação, cuidado e amor mútuos. (...) Para alcançar este fim, as ecofeministas utilizam metáforas como “re-tecer o mundo”, “curar as feridas”, religar e interligar a “teia” (ibid., p. 15).

Em respeito a diversidade de todas as formas de vida e expressões culturais, uma economia de subsistência seria uma verdadeira alternativa para alcançarmos o bem-estar e a felicidade.

O processo de construção de *Diva* me propiciou imenso aprendizado, em um local cercado de feridas coloniais que permanecem presentes na Zona da Mata Sul de Pernambuco, ainda hoje um local de intenso cultivo da cana de açúcar. *Diva* está praticamente inserida dentro de um imenso canavial. Ao longo da intensa convivência com os moradores daquela região, pude perceber de perto as dificuldades que enfrentam os trabalhadores e trabalhadoras de lá. Ao indagá-los porque não plantavam seus próprios alimentos diante daquela enorme escassez de necessidades básicas para sobrevivência, muitos diziam que, apesar de possuírem alguma área para plantar, os donos das terras não deixavam. A lógica daquela impossibilidade me indignava, pois, as áreas que eles usariam para plantar seus próprios alimentos eram pequenas e sequer estavam sendo cultivadas com algum plantio.

Em seu livro “Monoculturas da mente”, Vandana Shiva pensa a monocultura para além do vocabulário agrícola, inserindo-a no debate filosófico. Shiva diz que a principal ameaça à diversidade da vida deriva do fato de pensarmos desse modo monocultural, uma vez que uniformidade e diversidade não são apenas formas de usar a terra, mas maneiras de pensar e de viver (SHIVA, p. 17).

Enquanto a diversidade requer necessariamente uma gestão descentralizada, a uniformidade demanda centralização, conforme diz a autora. Sendo assim, a

promoção de formas diversas de produção corresponde, sobretudo, à manutenção da diversidade cultural e biológica: ambas andam de mãos dadas.

Shiva diz que o saber científico dominante cria a monocultura mental e faz desaparecerem os saberes regionais em prol de um suposto saber universal, enquanto as monoculturas agrícolas acarretam a destruição da diversidade local em prol da lógica da uniformidade e do acúmulo.

A autora chama atenção para o fato de que

As monoculturas disseminam-se não por aumentarem a produção, mas por aumentarem o controle. A expansão das monoculturas tem mais a ver com política e poder do que com sistemas de enriquecimento e melhoria da produção biológica (ibid., p. 18).

Nesse sentido, Vanda e Mies localizam a perspectiva de subsistência como um modelo de resistência ao modelo capitalista patriarcal, regulado pelas tecnologias masculinas que impõem as monoculturas do agronegócio.

Os trabalhadores da região onde *Diva* está localizada são majoritariamente afrodescendentes de escravos trazidos no século XVI para trabalhar naquelas mesmas terras no cultivo da monocultura da cana de açúcar. Devido à grande adaptabilidade da cana em nosso clima e solo, ela foi, durante muito tempo, a base da economia colonial. O açúcar representou a primeira grande riqueza agrícola e industrial do Brasil.

Os trabalhadores e trabalhadoras daquela região açucareira não são escravos, mas sofrem as consequências de uma abolição deficiente, pois o estado estabeleceu uma política de branqueamento social e atirou a população preta para o subemprego e para a habitação nas margens das cidades de um país com uma das piores concentrações de renda do mundo. O país fundado através de bases escravagistas ainda continua dizimando seus jovens pretos.

Shiva relaciona o modo de produção das monoculturas com o pensamento genocida colonial. A autora lembra que a riqueza da Europa na era colonial baseou-se, em grande medida, na transferência de recursos biológicos das colônias para os centros de poder imperialistas e na substituição da biodiversidade das colônias por monoculturas que serviriam de matéria-prima para a indústria europeia. Tomando como paradigma esse processo de Extrativismo colonial, a autora alerta para a enorme vulnerabilidade que muitos países enfrentam atualmente pelo fato de que o capitalismo neoliberal introduziu a dependência exclusiva de monoculturas e safras

lucrativas para a exportação, minando a biodiversidade que atendia as necessidades locais de alimentação e rechaçando a agricultura de subsistência.

Sabendo que o capitalismo neoliberal ainda opera também através da lógica colonial e diante dos enormes desafios do mundo contemporâneo, que exigem novas mediações, a construção da epistemologia crítica ecofeminista possibilita a inclusão da diversidade e do possível.

Nesse sentido, como vimos, as obras *Amuamas*, *Mimoso* e *Diva* remetem a questões que atravessam a perspectiva ecofeminista através do questionamento que essas obras provocam sobre os usos predatórios da natureza e a exploração das mulheres pelo sistema patriarcal capitalista. Assim como a perspectiva ecofeminista busca uma identificação positiva entre as mulheres e a natureza, creio que essas obras também convidam a repensar a relação das mulheres e dos feminismos com a natureza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto artista da performance, creio no protagonismo do corpo, inclusive para além das obras. Busco trazê-lo para a escrita e tomo o relato como ferramenta. É por meio dele que a escrita se corporifica.

Uma das estratégias de investigação que utilizo é buscar ouvir a própria obra, trazendo à tona, através do relato, algumas das questões que estariam submersas (inclusive para mim) ou latentes. Creio que o relato também abre possibilidades de aproximar o leitor das principais forças e questões que perpassam a obra.

A pesquisa buscava, inicialmente, investigar o processo artístico, as motivações e desdobramentos relacionados às performances *Amuamas* e *Mimoso*. Em meio ao processo, me senti impelida a incorporar, embora lateralmente, a obra *Diva*, devido a sua relação com as performances citadas e a grande repercussão que obteve. É preciso frisar que ainda não possuo o distanciamento necessário para uma investigação mais extensa acerca de *Diva*, assim como não havia me aprofundado suficientemente em *Mimoso* na pesquisa de mestrado.

*Mimoso* e *Amuamas* guardam questões muito importantes em minha trajetória, partilhando indagações que também surgem em *Diva* e me motivaram a empreender a pesquisa desta tese. Talvez a principal delas diga respeito ao desejo de denunciar e/ou desconstruir as algemas e censuras que a cultura patriarcal impôs aos corpos das mulheres ao longo da história. Quanto à incorporação de *Diva*, que se materializa em uma intervenção na paisagem, penso bastante no interesse relativo à "duração", fator que permanece habitando a minha obra desde sempre. Como nas performances, o tempo atravessa *Diva*, incluindo seu extenso processo de produção (onze meses), mas também o tempo vindouro, que agirá sobre a obra em meio à paisagem natural, os ciclos e fatores ambientais.

A performance é a linguagem preferencial que escolho para transmutar tais desejos através da arte. Creio que é por meio dela que alcanço meu potencial máximo, mesmo que não me furte a trabalhar com linguagens diversas (fotografia, vídeo, instalação, objeto, desenho, entre outros). Busco através da experiência artística construir uma poética que me transforme e creio ter encontrado na performance esse lugar no qual a produção estética se associa à produção subjetiva

de forma mais efetiva. Desse modo, acredito haver nesse tipo de ação um imperativo ético/estético do meu desejo.

Considero que performance é a expressão que possibilita viver a experiência do risco, da “perda de si”, da liminaridade, do “acontecimento” imprevisto em direção da experiência da ordem do “real”. Ao longo desta tese, afirmo que ao apostar na ação estético-artística como campo de experiência, é preciso antes saber acolher e suportar o incômodo do “não saber” – como vimos em Didi-Huberman. Foi por meio desse acolhimento ao desconhecido que as experiências de *Amuamas* e *Mimoso* ocorreram. Após ter ofertado meu corpo ao trauma, ao acontecimento da fratura com tamanha intensidade, vejo nesta tese uma possibilidade de aproximação às questões e as forças que atravessam e potencializam essas experiências de modo mais acurado.

É importante pontuar que o corpo se apresenta, desde sempre, como um elemento central em minha poética. Muitas vezes ele surge acompanhando questões relativas a determinados temas: nascimento e morte, sexualidade, feminino, relação entre ficção e confissão, trauma, acaso, relações de cumplicidade/testemunho, perversão e encontros entre animalidade e a humanidade.

Alguns desses temas atravessaram as obras selecionadas nessa tese e no processo de investigação. Utilizei como ferramenta, além do relato, textos de alguns autores e dentre os mais convocados estão: Eduardo Viveiros de Castro, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière e Silvia Federici. Dentre eles, Jacques Rancière parece destoar um pouco em relação aos temas tratados na tese. No entanto, ao perceber que nas experiências de *Amuamas* e de *Mimoso* atuavam forças contraditórias, o seu conceito de “identidade de contrários” presente no “regime estético das artes” foi convocado como uma interessante ferramenta para dialetizar questões importantes presentes nessas obras.

Além da dimensão traumática presente nas três obras, nelas há a experiência do resgate de temas como cura, reconexão e ancestralidade. Se antes eu apenas assumia a presença de um feminino traumático nelas, com o alargamento da minha compreensão sobre as obras, passo a perder o medo de assumir a dimensão feminista presente nelas. As questões referentes à presença do corpo feminino em contraposição a uma sociedade patriarcal, sexista e falocêntrica sempre estiveram presentes em minha produção artística.

Não resta dúvida de que a repercussão alcançada por *Diva* acentuou a recepção a partir do viés feminista, o que representa um desafio, já que não me interessa ser enquadrada apenas na categoria de “arte feminista”. Como já dito anteriormente, perpassam a minha obra, além das questões relacionadas a sexualidade e gênero, também questões de igual importância relativas a nascimento e morte, relações de cumplicidade/testemunho, perversão, encontros entre animalidade e humanidade.

Ao trazer à tona conteúdos relacionados a cura, reconexão e ancestralidade em uma dimensão feminina, as obras *Amuamas*, *Mimoso* e *Diva* colocam o corpo da mulher em diálogo direto com a natureza, ao mesmo tempo que remetem criticamente à cultura patriarcal capitalista.

Em *Amuamas*, foi em um grande e ancestral corpo vivo de uma Samaúma (árvore sagrada para muitos dos povos da floresta), que inscrevi outra de minhas feridas.

Após entalhar a Samaúma, revelando sua madeira avermelhada, Juliana pintou a ferida aberta com seu próprio sangue menstrual, coletado ao longo de nove meses. Do encontro entre os rubros da árvore e os da artista, forjou-se uma ferida em comum, comungando dores e identificando, no corpo uma da outra, traumas compartilhados. O gesto da artista – que novamente incrusta um espécuro, algodão embebido em sangue, um vidro-espermatozóide e, desta vez, também uma semente – conta, mais adiante, com o tempo enquanto matéria ritual (DINIZ, 2021).

Não sendo uma ação com a intenção central de ferir, senão de curar, o tempo é um fator fundamental que foi convocado nessa ação. É na passagem do tempo que aquela ferida há de se regenerar, implicada na força viva da floresta, da Samaúma e do meu próprio corpo. Esse rito singular fere a partir da consciência de que meu gesto é ínfimo em face da magnanimidade das forças dessa natureza da qual fazemos parte.

Na performance *Mimoso*, ao ritualizar o gesto cruel e banal da castração animal, me deixo atravessar pelas forças contraditórias e ritualísticas da experiência de se deixar imergir no mundo animal (do qual fazemos parte, desde sempre). Os efeitos do horror e do acontecimento imprevisto do “encontro com o real” me lançaram em um devir-búfalo que estremeceu e modificou minha subjetividade.

Já em *Diva*, é o corpo de Gaia - a Mãe Terra - que dialoga com o corpo da mulher. Ao abrir/encrustar uma ferida-vulva em uma colina em meio a uma terra arrasada por traumas coloniais que ainda persistem, *Diva* trouxe à tona a violência

do sistema patriarcal-colonial-capitalista contra o corpo da mulher, os povos colonizados e a própria Terra. *Diva* convoca a pensar sobre quais feridas estamos dispostos a reconhecer e a quem interessa manter as feridas abertas, assim como nos obriga a questionar a origem de nossos próprios privilégios.

Como já apontado, o corpo da mulher questiona a cultura ocidental patriarcal capitalista nessas obras, dialogando com a natureza através dos elementos: vegetal (a Samaúma em *Amuamas*), animal (o Búfalo Mimoso) e a terra (a colina que abriga *Diva*). Ao longo da pesquisa vimos como as mulheres e a natureza têm sido secularmente associadas ao serem rebaixadas e ignoradas em uma concepção patriarcal hierárquica do mundo. De modo consciente ou inconsciente, essa estrutura hierárquica valida relações de poder.

Em Federici, vimos que aquilo que se atacava sob o signo da bruxa era, sobretudo, os modos de se relacionar com a natureza, a cultura e a produção. A caça às bruxas foi uma brutal tentativa de alienar radicalmente a mulher de sua autonomia reprodutiva e de seus saberes sobre si. Era considerada bruxa a mulher que se recusa a reproduzir, que aborta, que se rebela contra o patriarcalismo, que exerce modalidades sexuais não-reprodutivas. A bruxa se relaciona com a natureza de modo muito diverso daquele admitido pelo sistema patriarcal capitalista, que considera os humanos apartados da natureza e a reduz a uma mera fonte de recursos. Os inquisidores viam essa relação de comunhão e respeito à natureza como algo anti-civilizado, selvagem, natural, bestial, justificando desse modo a proximidade das mulheres à Natureza, promovendo a ideia de que elas estão em uma posição intermediária entre dois polos, mas inferior ao homem. A Cultura é associada ao masculino, enquanto a Natureza não controlada, ao feminino.

Assim, podemos verificar que as identidades humanas são construções históricas baseadas em relações de poder. Contudo, não se pode esquecer que os seres humanos também são constituídos biologicamente, com necessidades peculiares a cada sexo e que pertencem ao âmbito de sua natureza. Porém, o que era diferença ou característica biológica se transforma em pressuposto de desigualdade, como ocorre com as mulheres, historicamente subjugadas através de mecanismos diversos, como a suposta naturalização do desejo de maternidade e dos trabalhos relativos ao cuidado. Com o surgimento do moderno movimento feminista liderado e expressado magnificamente por Simone de Beauvoir na década de 1950, a ideia de naturalização dos papéis femininos foi contestada. Ao chamar à

atenção para o fato de que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, Simone de Beauvoir afirma que não é o destino biológico que determina as identidades femininas, mas as relações humanas que envolvem poder.

Abraçando a Cultura, externando e destrinchando o conteúdo teórico e cultural da dominação patriarcal, as mulheres promoveram um passo fundamental para questionar o seu único destino social admitido (a obrigação de se casar e ter filhos) e permitir a chamada liberação feminina das últimas décadas. Simultaneamente, contudo, o amparo filosófico desse distanciamento das mulheres da Natureza tem trazido consequências complexas, tanto teóricas quanto políticas. Portanto, para que possamos ter uma visão mais aprofundada de seus desdobramentos nos atuais movimentos feministas, como para os novos desafios que a crise ambiental planetária nos impõe, será preciso ainda muitos debates acerca das bases fundamentais do pensamento feminista.

Diante da gravidade dos desastres ambientais e impactos negativos do atual modelo capitalista neoliberal, que ainda opera através do crescimento infinito, assistimos ao florescimento mais amplo de certa conscientização de que o planeta precisa ser preservado para assegurar a sobrevivência das espécies, incluindo a própria espécie humana. Há um despertar de valores ecológicos associados à Deusa cultuada pelos povos pagãos. Tais valores se baseiam no respeito a todas as formas de vida no planeta e à convivência na diversidade, que nos remetem a fatores culturalmente associados ao feminino: a colaboração, o cuidado e o compartilhamento.

Em suma, foi necessário repensar a relação das mulheres e do feminismo com a natureza. Vimos que a perspectiva ecofeminista, ao criticar o sistema patriarcal capitalista e investigar as relações entre os usos predatórios da natureza e a exploração das mulheres, busca uma reidentificação positiva entre as mulheres e a natureza.

Levando em consideração o questionamento - a cada dia mais necessário - da mercantilização e financeirização exacerbadas da vida, os movimentos ecofeministas e ecológicos confluem no sentido de forjar e construir formas de viabilizar uma melhor convivência planetária, contrapondo-se à dupla exploração patriarcal e capitalista das mulheres e da natureza, com o propósito de alcançar uma convergência em prol do desenvolvimento sustentável.

Nessa direção, vimos que o “perspectivismo ameríndio”, ao nos apresentar uma concepção das relações entre “natureza” e “cultura” radicalmente distinta daquela que vigora na tradição ocidental, possibilita diferentes relações entre os seres humanos e entre humanos e não-humanos. Onde as relações são pautadas por diferenças e não por hierarquias, nós não somos especiais e isso é o ponto chave focado pelo “perspectivismo ameríndio”. Portanto, para adiar o ecocídio que se anuncia produzido pela cultura ocidental patriarcal capitalista, se torna crucial a tarefa de dissolver a noção de “antropos” tal como vem operando na máquina antropológica, isto é, como um verdadeiro “estado de exceção ontológico”.

Diante desses enormes e complexos desafios que a crise civilizacional nos impõe, torna-se urgente estabelecer alianças com diferentes epistemologias e modos de vida que contrariam a noção patriarcal capitalista cada vez mais intolerante e violenta ao que considera como “Outro”: todos aqueles que não sejam o homem hétero-branco-cis-abastado, desde outras espécies a seres humanos ou culturas que julga serem subalternas ao seu poder, almejando, sempre, dominá-las.

É no contexto de tais desafios que percebo o recorte dado à minha produção artística nesta tese. A prática artística, ao incluir outras narrativas diferentes das que são hegemônicas, passa a ser um espaço de construção de dissensos – como vimos em Rancière. Ao problematizar as relações de dominação que o sistema patriarcal capitalista impõe, tais trabalhos promovem dissensos que possibilitam vislumbrar outras formas de sentir e perceber as relações dos corpos das mulheres e da natureza, corroborando, no sentido político, para a criação de novas formas cosmopolíticas (STENGERS, 2003).

Enquanto escrevia esta tese, passei a sentir, imaginando o incômodo do corpo da Samaúma com uma cruz entranhada em si. Por isso, logo após a defesa desta pesquisa, irei a Belém retirar o pingente de cruz e o colar de plástico que sustenta o pingente - que pertenceram as minhas duas avós - de dentro do corpo da árvore. Há o risco do corpo/troco da Samaúma já ter expulsado o objeto de dentro de si. Nesse caso, ele pode ter sido incorporado pela natureza através das águas e da terra. Procurarei no entorno e nas imediações da árvore. Caso não tenha ocorrido a expulsão, ao longo desses três anos, talvez a Samaúma possa tê-lo incorporado ao seu corpo/tronco. Sendo assim, creio que haverá algum indício de cicatriz ou mesmo um queloide no local da ferida. Nesse caso, abrirei novamente a ferida,

retirarei o crucifixo com o colar de dentro dela e fecharei, utilizando aqueles mesmos procedimentos ensinados pelo curandeiro.

As duas possibilidades (incorporação e expulsão) são bem vindas, mas a última me parece ser mais interessante, porque abre a possibilidade para outros devires, através de novas experiências estético artísticas utilizando esse objeto pleno de significados para mim. Sendo assim, seguirei transmutando traumas e feridas pelo mundo adentro e afora. Essa é, afinal, minha condição de artista. Vou carregar essa cruz, sempre trazendo novos possíveis para a vida e para a arte.

## REFERÊNCIAS

ALBERT, B.; KOPENAWA, D. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 2. ed. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009 [1949].

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BERARDI, Franco. *A sensibilidade é hoje o campo de batalha político*. Disponível em: <https://bocadomangue.wordpress.com/2011/01/30/%E2%80%9Ca-sensibilidade-e-hoje-o-campo-de-batalha-politico%E2%80%9D>. Acesso em: 10 jul. 2020.

BERARDI, Franco. *Um glossário experimental*. Disponível em: <https://teatrodobairroalto.pt/materiais/dito-e-feito-08-transcricao-franco-bifo-berardi-2/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Críticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. *Sexualidades transgressoras: uma antologia de estudos queer*. Barcelona: Icària Editorial, 2002.

CHAKRABARTY, Dipesh. He climate of history: four theses. *Critical Inquiry*, v. 35, 2009.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DELEUZE, Gilles. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Entrevista concedida a Claire Claire Parnet. Paris: Vidéo, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DINIZ, Clarissa. 'Diva', de Juliana Notari, é uma ferida. *Revista Continente*, Recife, 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-diva---de-juliana-notari--e-uma-ferida>. Acesso em: 08 maio 2021.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FABIÃO, Leonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do LUME*, n. 4, 2013. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>. Acesso em: 14 fev. 2020
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante: 2017.
- FEDERICI, Silvia. *Par-delà les frontières du corps*. França: Editora Divergences, 2020.
- FREUD, Sigmund (1930). Mal-estar na civilização. *In: EDIÇÃO Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 21, p. 81-178.
- GAGO, Veronica. *La potencia feminista: o el deseo de cambiarlo todo*. [S.l.]: Editora Traficantes de Sueños, 2019.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009
- KOSS, Monika Von. *Rubra força: fluxo do poder feminino*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LACAN, Jacques. *Os escritos técnicos de Freud (Seminário 1)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1986. (Originalmente publicado em 1953-54).
- LIMA, Ana Luisa. *A fenda-fêmea | Juliana Notari*. Recife: [s.n.], 2021. Disponível em: <https://analisalima.wordpress.com/2021/01/04/a-fenda-femea-juliana-notari/>. Acesso em: 13 abr. 2021.
- MACIEL, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra: Capa Livraria, 2009.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MATESCO, Viviane. *O corpo na arte contemporânea brasileira*. [São Paulo]:Itaú Cultural, 2005.
- MATESCO, Viviane. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MELLO, Christiane. *Extremidades do Vídeo*. São Paulo: SENAC, 2008.

- MIES, Maria e SHIVA, Vandana. *Ecofeminismo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.
- PHELAN, Peggy. *The unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge, 1993.
- PHELAN, Peggy. A ontologia da performance. *Revista de comunicação e linguagem*, Lisboa, n. 24, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A revolução estética e seus resultados*. Disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/a-revoluc3a7c3a3o-estc3a9tica.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2020.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.
- SAFFIOTI, Heleiieth. *Gênero e patriarcado*. Texto apostilado, 2011.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.
- SHIVA, Vandana. *Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia*. São Paulo: Gaia, 2003
- SOMMER, Michelle. *ArtPress-Hors-série - Amérique Latine: arts e combats*. Paris: Arts et Combats, 2020.
- STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. *Caderno de Leituras*, n. 62, 2017. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno62/>. Acesso em: 11 jul. 2020
- STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitiques I e II*. Paris: La Découvert, 2003.
- SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, 2018.
- TURNER, Victor W. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A Floresta de Cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, n. 14/15, 2006.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Encontros*. Organização Renato Sztutman. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.
-