



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

Sara Panamby Rosa da Silva

**O Corpo-Limite**

Rio de Janeiro  
2013

Sara Panamby Rosa da Silva

## O Corpo-Limite



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

Orientador: Prof. Dr. Aldo Victorio Filho

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S586 Silva, Sara Panamby Rosa da  
O corpo-limite / Sara Panamby Rosa da Silva. – 2013.  
219 f.: il.

Orientador: Aldo Victorio Filho.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Desempenho (Arte) – Teses. 2. Corpo como suporte da arte – Teses. 3. Figura humana na arte – Teses. 4. Piercing - Teses. I. Victorio Filho, Aldo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.041

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

---

Assinatura

---

Data

Sara Panamby Rosa da Silva

## **O Corpo-Limite**

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

Aprovada em 25 de janeiro de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim  
Faculdade de Educação - UNICAMP

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Denise Espírito Santo da Silva  
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2013

## DEDICATÓRIA

À Rita Maria da Silva, minha avó e minha mãe, minha mestra analfabeta.

## AGRADECIMENTOS

Aos matriarcados de:

Rita Maria da Silva (*in memorian*), José Manoel da Silva, Paulo Tadeu da Silva, Rosana Catelli, Petronio Tales da Silva e Maria Edvirges, Miguel, João e Livia;

Ana Francisca Rosa (*in memorian*), Raimundo Rosa, Benedito Rosa, Lúcia Elizabeth Rosa, Tereza Vitória Rosa, Do Carmo, Maria de Fátima Rosa, Tarcísio Rosa, Luiz Rosa de Freitas. Dinho (Horades Raimundo Rosa), Nilce Rosa, Nilva Cristina Rosa, Ana Patrícia Souza Machado, Andréia Rosa, Leila, Adriana, Thamires, Agnis e Maitê;

À Família 24: Filipe Espindola e Raphi Soifer (amo vocês!);

Aos amigos: Bruno César, Rodrigo Oliveira, Bruno F. Duarte, ¿Xachapol!m?, Isa, Saulo Francisco, Odaraya Mello, Debora Schluckebier, Kleper Gomes Reis, Joana, Jeannie Smith, Pedro Corta, Paulo Belzebitchy, Michelle Mattiuzzi, Renata Borges, Mogli, Foca, Ade Evaristo, Amanda Bonan, Aldene Rocha, Aline Oliveira, Andreia Santos, Clarissa Diniz, Maristela Pessoa, Tatiana Klafke, André Bern, Luis Carlos, Juliana Neves, Sandra Carvalho, Renata Lira, Porpetta, Dudu Amorim, Matheus Santos, Cíntia Guedes, Jane Maciel, Bruno Barata, Diana Moraes, Larissa Ferreira, Celi Abdoral, Meninasjoão, Coletivo Contratempos, Teatro de Operações, Anarco Funk, Reclclato, Renata Figueiredo, Daniel Seda, Vanessa Eça, Camilla Ribeiro, Tiagão, Téó, Nina, Gil, Bruno Kury, Raíssa Vitral, Carolla Ramos, Andercelly, Rafaela e as crianças do escadão, Paulo Abacate, Manoel, Marcos, Cleber, Rafael Rosa, Thomas Suco, Roberto Espindola, Maria Clara, Guillermo Gómez-Peña, Michele Ceballos, Dani d'Emília, Ângela Morelli, Kim Ramos, João Nery, Isabel Ferreira, Otávio Donasci, Lucio Agra, Samira Borovik, Gyohey Zaitso, Ron Athey, Rocio Boliver (Congelada de Uva), Glaucus Nóia, Francisco Soares, Jana, Neto, Michel Nath, Plebeu, Barriga Piercer, Cláudia Machado, Alexandre Peco e Thiago Goldshmidt (obrigada quintal!), Tamikuã Pataxó, Sapaim Kamayurá, Kotok Kamayurá, Chica, Sérgio (Presidente), Edemar, Rosemary, Stefane;

Aos olhares atenciosos dos queridos: Érica Azeviche, Érica Magni, Claire Jean, Leandro Pena, Marion Velasco, Natália Russo, Mariana Scarambone, Angela Alegria e Guilherme Chalita;

Aos meus alunos, professores, colegas de turma e funcionários do PPGARTES;

Ao Aldo que me (des)orientou divinamente;

Aos que migraram, aos que suaram, ao que ficaram nus, aos que vestiram a roupa.

Ao povo da rua, às ruas, às coisas que vem do chão, aos orixás.

Eu preciso destas palavras escrita.

*Arthur Bispo do Rosário*

## RESUMO

SILVA, Sara Panamby Rosa da. *O Corpo-Limite*. 2013. 219 f. Dissertação (Mestrado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A pesquisa *Corpolimite* parte do discurso de onde a fisicalidade e experiência informe do corpo que atravessa camadas, dos rituais de passagem às políticas urbanas, cria complexidades e zonas desestabilizantes que revelam saberes via percepção e sentidos através da experiência poética em carne-viva. Partindo da perspectiva das modificações corporais no contexto das transformações extremas (como tatuagens, piercings, escarificação, implantes e suspensão corporal) o trabalho traça um percurso errático acerca das práticas de corpo que borram fronteiras, abrem fissuras e desviam, criando novos caminhos poéticos, novos jogos de significação. Baseando-se numa escrita poética e biográfica, o texto mistura imagem e palavra de forma a elaborar uma trama das complexidades envolvidas nos processos descritos. Trabalhando no campo da Performance Art e da Body Art o discurso arte-vida é permanente, trazendo à tona traços da vida cotidiana. Estes rastros transbordam e jorram pelo texto que é carne, matéria viva deste corpo de papel.

Palavras-chave: Corpolimite. Performance Art. Body Art. Experiência. Trans-. Diferença. Monstro. Corpo. Limite.



## ABSTRACT

*Bodylimit* is a study based on a discourse in which both the physicality and the amorphous experiences of the body – as it crosses through layers of situations ranging from rites of passage to urban policies – create complexities and zones of destabilization that reveal different forms of knowledge through sense perception and through a poetic experience felt in living flesh. Viewing body modification within the context of extreme transformations (such as tattoos, piercings, scarification, implants, and suspension), the research traces an erratic path through physical practices that blur borders and open fissures and detours to create new poetic paths and new games of signification. Utilizing a poetic and autobiographical writing style, the text mixes images and words to elaborate a web based on the complexities involved in the physical processes it describes. The study situates itself in the fields of Performance Studies and Body Art, in which the discourse of art-life is a permanent phenomenon that brings traces of quotidian life to the forefront of the text. These traces spill and overflow throughout the flesh-text, which is the living material in this body of paper.

Keywords: *Bodylimit*. Performance Art. Body Art. Experience. Trans-. Difference. Monster. Body. Limits.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|            |  |    |
|------------|--|----|
| Figura 01- | Fotografia. Montagem digital com fotografia de experimento performance <i>Gravidade</i> . 2009. Foto: Michelle Mattiuzzi. Arquivo pessoal.....   | 24 |
| Figura 02- | Fotografia. Montagem digital com fotos variadas. 2012. Arquivo pessoal .....   | 25 |
| Figura 03- | Fotografia. Foto de família: Petronio Tales, Lúcia Rosa e eu na casa de meus avós paternos. 1987, São Paulo. Arquivo pessoal.....  | 29 |
| Figura 04- | Texto manuscrito. Reflexões. Arquivo pessoal.....  | 29 |
| Figura 05- | Fotografia. Montagem digital com fotografia de experimento performance <i>Gravidade</i> . 2009, São Paulo Foto: Michelle Mattiuzzi. Arquivo pessoal.....   | 30 |
| Figura 06- | Fotografia. <i>Vulva Quae Sera Tamen</i> . Performance de rua de Filipe Espindola e Sara Panamby, Marcha das Vadias (Campinas/SP) 2011. Arquivo pessoal.....   | 33 |
| Figura 07- | Fotografia. <i>Vulva Quae Sera Tamen</i> . Performance de rua de Filipe Espindola e Sara Panamby, Marcha das Vadias (Campinas/SP) 2011. Arquivo pessoal.....   | 38 |
| Figura 08- | Fotografia. <i>Casulo de Pernas</i> . Criação coletivo Contratempos. Fragmento. 2008, São Paulo. Foto: Érica Azeviche. Arquivo pessoal.....  | 40 |
| Figura 09- | Fotomontagem. <i>Apebook</i> . 2011. Arquivo pessoal.....  | 41 |
| Figura 10- | Fotografia. Ritual de escarificação da tribo Kaningara, em Papua Nova Guiné. Foto: Lars Krutak. Fonte: <a href="http://www.florencetattooconvention.com/2011/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=38&amp;Itemid=165&amp;lang=en...">http://www.florencetattooconvention.com/2011/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=38&amp;Itemid=165&amp;lang=en...</a> | 47 |
| Figura 11- | Fotografia. Fakir Musafar (da esq. Para dir.): <i>Dances Sacred and Profane</i> (1982), aparição na International Tattoo Convention (1979) e <i>The Perfect Gentleman</i> (1959). Fonte: <a href="http://www.fakir.org">http://www.fakir.org</a> .....   | 51 |

|            |  |    |
|------------|--|----|
| Figura 12- | Fotografia. Nigeriana com escarificações na barriga. Fonte: <i>Teorias da Tatuagem</i> , 2001.....   | 55 |
| Figura 13- | Fotografia. Mulher Mursi (Etiópia) com alargamentos e escarificações. Fonte: <i>Teorias da Tatuagem</i> , 2001.....  | 55 |
| Figura 14- | Frame de vídeo. Frame do documentário Bombadeira (2007).   | 57 |
| Figura 15- | Frames de vídeo. Luisa Marilac. Frames do vídeo disponível em: <a href="http://www.youtube.com/watch?v=ikzC29rV75A">http://www.youtube.com/watch?v=ikzC29rV75A</a> .....                     | 59 |
| Figura 16- | Fotografia. Foto. Detento do extinto presídio de Carandiru, em São Paulo. Foto: Dráuzio Varela. Fonte: Revista Graphic Tattoo nº 7.....  | 63 |
| Figura 17- | Fotografia. Detento do extinto presídio de Carandiru, em São Paulo. Inscrição clássica da tatuagem carcerária: AMOR SÓ DE MÃE. Foto: Dráuzio Varela. Fonte: Revista Graphic Tattoo nº 7..... | 64 |
| Figura 18- | Fotografia. Pichação na Casa 24. Arquivo pessoal.....  | 74 |
| Figura 19- | Fotografia. Show de STA! no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 76 |
| Figura 20- | Fotografia. Show de STA! no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 76 |
| Figura 21- | Fotografia. Show de STA! no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 77 |
| Figura 22- | Fotografia. Show de STA! no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 78 |
| Figura 23- | Fotografia. Show de STA! no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 77 |
| Figura 24- | Fotografia. Show de Paulo Belzebitchy no Festival Panorama de Dança 2011. Arquivo pessoal.....   | 78 |
| Figura 25- | Fotografia. Show de Paulo Belzebitchy no Festival Panorama de Dança 2011. Arquivo pessoal.....   | 79 |
| Figura 26- | Fotografia. Show de Paulo Belzebitchy no Festival Panorama de Dança 2011. Arquivo pessoal.....   | 79 |
| Figura 27- | Fotografia. Show de Paulo Belzebitchy no Festival Panorama de Dança 2011. Arquivo pessoal.....   | 79 |

|            |  |    |
|------------|--|----|
| Figura 28- | Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 80 |
| Figura 29- | Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 80 |
| Figura 30- | Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 80 |
| Figura 31- | Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 81 |
| Figura 32- | Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 81 |
| Figura 33- | Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 81 |
| Figura 34- | Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. 2012, Rio de Janeiro. Fotos: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 81 |
| Figura 35- | Fotografia. Performance <i>Corpo Ilícito</i> do coletivo La Pocha Nostra. 2010, Rio de Janeiro. Festival Art Cena. Fotos: Angela Alegria. Arquivo pessoal..... | 82 |
| Figura 36- | Fotografia. Performance <i>Corpo Ilícito</i> do coletivo La Pocha Nostra. 2010, Rio de Janeiro. Festival Art Cena. Fotos: Angela Alegria. Arquivo pessoal..... | 82 |
| Figura 37- | Fotografia. Performance <i>Corpo Ilícito</i> do coletivo La Pocha Nostra. 2010, Rio de Janeiro. Festival Art Cena. Fotos: Angela Alegria. Arquivo pessoal..... | 83 |
| Figura 38- | Fotografia. Performance <i>Corpo Ilícito</i> do coletivo La Pocha Nostra. 2010, Rio de Janeiro. Festival Art Cena. Fotos: Angela Alegria. Arquivo pessoal..... | 83 |
| Figura 39- | Fotografia. Performance <i>Corpo Ilícito</i> do coletivo La Pocha Nostra. 2010, Rio de Janeiro. Festival Art Cena. Fotos: Angela Alegria. Arquivo pessoal..... | 83 |
| Figura 40- | Fotografia. <i>De Pelos</i> . Performance de La Congelada de Uva. 2011, Rio de Janeiro. Festival Panorama. Foto: arquivo Composições Políticas.....            | 85 |

|            |   |    |
|------------|---|----|
| Figura 41- | Fotografia. <i>Putá Madre</i> . Performance de La Congelada de Uva.. 2012, Londres. Foto: Marco Berardi. Arquivo da artista..                                   | 86 |
| Figura 42- | Frames de vídeo. Performance <i>St. Sebastian 50<sup>th</sup></i> . Performance de Ron Athey. 2012, Rio de Janeiro. Festival EntreLugares. Arquivo pessoal..... | 86 |
| Figura 43- | Frames de vídeo. Performance <i>St. Sebastian 50<sup>th</sup></i> . Performance de Ron Athey. 2012, Rio de Janeiro. Festival EntreLugares. Arquivo pessoal..... | 86 |
| Figura 44- | Frames de vídeo. Performance <i>St. Sebastian 50<sup>th</sup></i> . Performance de Ron Athey. 2012, Rio de Janeiro. Festival EntreLugares. Arquivo pessoal..... | 86 |
| Figura 45- | Frames de vídeo. Performance <i>St. Sebastian 50<sup>th</sup></i> . Performance de Ron Athey. 2012, Rio de Janeiro. Festival EntreLugares. Arquivo pessoal..... | 87 |
| Figura 46- | Frames de vídeo. Performance <i>St. Sebastian 50<sup>th</sup></i> . Performance de Ron Athey. 2012, Rio de Janeiro. Festival EntreLugares. Arquivo pessoal..... | 87 |
| Figura 47- | Frames de vídeo. Performance <i>St. Sebastian 50<sup>th</sup></i> . Performance de Ron Athey. 2012, Rio de Janeiro. Festival EntreLugares. Arquivo pessoal..... | 87 |
| Figura 48- | Fotografia. <i>Putá Madre</i> . Performance de La Congelada de Uva na Casa 24. 2011, Rio de Janeiro. Foto: Barriga Piercer. Arquivo pessoal.....                | 89 |
| Figura 49- | Fotografia. <i>Putá Madre</i> . Performance de La Congelada de Uva na Casa 24. 2011, Rio de Janeiro. Foto: Barriga Piercer. Arquivo pessoal.....                | 89 |
| Figura 50- | Desenho, colagem. Páginas de diário pessoal. Arquivo pessoal.....   | 91 |
| Figura 51- | Fotografia. Rita Maria e Sara Panamby em viagem de ônibus ao Pernambuco. 1987. Arquivo pessoal.....   | 93 |
| Figura 52- | Fotografia. Processo de imersão para performance <i>Compassos do Ocaso</i> . Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal.....   | 95 |
| Figura 53- | Fotografia. Processo de imersão para performance  |    |

|            |  |     |
|------------|--|-----|
|            | <i>Compassos do Ocaso</i> . Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal.....   | 95  |
| Figura 54- | Fotografia. Processo de imersão para performance<br><i>Compassos do Ocaso</i> . Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal.....       | 95  |
| Figura 55- | Fotografia. Processo de imersão para performance<br><i>Compassos do Ocaso</i> . Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal.....       | 96  |
| Figura 56- | Fotografia. Processo de imersão para performance<br><i>Compassos do Ocaso</i> . Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal.....       | 96  |
| Figura 57- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal.   | 99  |
| Figura 58- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal.   | 99  |
| Figura 59- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal.   | 99  |
| Figura 60- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal..... | 99  |
| Figura 61- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal.   | 100 |
| Figura 62- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal.   | 100 |
| Figura 63- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal.   | 100 |
| Figura 64- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal.   | 100 |
| Figura 65- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal.   | 101 |
| Figura 66- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal..... | 101 |
| Figura 67- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal..... | 102 |
| Figura 68- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal..... | 102 |
| Figura 69- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal.   | 102 |

|            |  |     |
|------------|--|-----|
| Figura 70- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Leandro Pena. Arquivo pessoal..... | 102 |
| Figura 71- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal.....   | 104 |
| Figura 72- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal.....   | 104 |
| Figura 73- | Fotografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . 2011, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Lúcia Rosa. Arquivo pessoal.....   | 104 |
| Figura 74- | Calcografia. Performance <i>Compassos do Ocaso</i> . Impressão de sangue sobre papel toalha. Arquivo pessoal.....              | 105 |
| Figura 75- | Fotografia. Mosaico de fotografias de família. Arquivo pessoal.....  | 106 |
| Figura 76- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 107 |
| Figura 77- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 108 |
| Figura 78- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 109 |
| Figura 79- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 110 |
| Figura 80- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 111 |
| Figura 81- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 112 |
| Figura 82- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 113 |
| Figura 83- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 114 |
| Figura 84- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 115 |
| Figura 85- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....   | 116 |
| Figura 86- | Fotografia. <i>Spearplay</i> . 2011, Campinas/SP. Foto: Thiago Goldshmidt. Arquivo pessoal.....                                | 118 |
| Figura 87- | Fotografia. <i>Spearplay</i> . 2011, Campinas/SP. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....                                 | 119 |
| Figura 88- | Fotografia. <i>Spearplay</i> . 2011, Campinas/SP. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....                                 | 119 |
| Figura 89- | Fotografia. <i>Spearplay</i> . 2011, Campinas/SP. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....                                 | 119 |

|             |   |     |
|-------------|---|-----|
| Figura 90-  | Texto manuscrito. Escrita automática, <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 120 |
| Figura 91-  | Fotografia. <i>Trojan Whore (A Puta de Tróia)</i> . Performance de Ron Athey com Sara Panamby, Filipe Espindola e Barriga Piercer. Foto: Barriga Piercer..... | 121 |
| Figura 92-  | Fotografia. <i>Trojan Whore (A Puta de Tróia)</i> . Performance de Ron Athey com Sara Panamby, Filipe Espindola e Barriga Piercer. Foto: Barriga Piercer..... | 121 |
| Figura 93-  | Fotografia. <i>Trojan Whore (A Puta de Tróia)</i> . Performance de Ron Athey com Sara Panamby, Filipe Espindola e Barriga Piercer. Foto: Barriga Piercer..... | 121 |
| Figura 94-  | Fotografia. <i>Trojan Whore (A Puta de Tróia)</i> . Performance de Ron Athey com Sara Panamby, Filipe Espindola e Barriga Piercer. Foto: Barriga Piercer..... | 122 |
| Figura 95-  | Fotografia. <i>Trojan Whore (A Puta de Tróia)</i> . Performance de Ron Athey com Sara Panamby, Filipe Espindola e Barriga Piercer. Foto: Barriga Piercer..... | 122 |
| Figura 96-  | Fotografia. <i>Trojan Whore (A Puta de Tróia)</i> . Performance de Ron Athey com Sara Panamby, Filipe Espindola e Barriga Piercer. Foto: Barriga Piercer..... | 122 |
| Figura 97-  | Texto manuscrito, desenho e impressão de sangue. Escrita automática, <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....                                       | 123 |
| Figura 98-  | Texto manuscrito e colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 124 |
| Figura 99-  | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2012, Rio de Janeiro. Foto: Érica Magni. Arquivo pessoal.....  | 131 |
| Figura 100- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Érica Magni. Arquivo pessoal.....  | 132 |
| Figura 101- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2012, Rio de Janeiro. Foto: Mariana Scarambone. Arquivo pessoal.....   | 132 |
| Figura 102- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Érica Magni. Arquivo pessoal.....  | 132 |



|             |  |     |
|-------------|--|-----|
| Figura 103- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Érica Magni. Arquivo pessoal.....   | 132 |
| Figura 104- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Érica Magni. Arquivo pessoal.....   | 132 |
| Figura 105- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Érica Magni. Arquivo pessoal.....   | 132 |
| Figura 106- | Texto manuscrito. Diário pessoal. Arquivo pessoal.....   | 133 |
| Figura 107- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Érica Magni. Arquivo pessoal.....   | 133 |
| Figura 108- | Texto manuscrito. Diário pessoal. Arquivo pessoal.....   | 134 |
| Figura 109- | Texto manuscrito. Diário pessoal. Arquivo pessoal.....   | 135 |
| Figura 110- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....  | 136 |
| Figura 111- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....  | 136 |
| Figura 112- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....  | 136 |
| Figura 113- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . 2011, Rio de Janeiro. Foto: Guilherme Chalita. Arquivo pessoal.....   | 136 |
| Figura 114- | Texto manuscrito. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....   | 137 |
| Figura 115- | Desenho. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 138 |
| Figura 116- | Fotografia. <i>Atravessamento Poético</i> . Comunicação apresentada no III Seminário de Pesquisadores do PPGARTES-UERJ: Cadê a arte que estava aqui?. 2010, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....   | 139 |
| Figura 117- | Fotografia. <i>Manifesto Antropoêmico</i> . Fala de abertura de Sara Panamby e Clarissa Diniz no IV Seminário de Pesquisadores do PPGARTES-UERJ: Vômito e não: práticas antropoêmicas na arte e na cultura. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal..... | 141 |

|             |   |     |
|-------------|---|-----|
| Figura 118- | Fotografia. <i>Manifesto Antropoêmico</i> . Fala de abertura de Sara Panamby e Clarissa Diniz no IV Seminário de Pesquisadores do PPGARTES-UERJ: Vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal..... | 141 |
| Figura 119- | Fotografia. <i>Manifesto Antropoêmico</i> . Fala de abertura de Sara Panamby e Clarissa Diniz no IV Seminário de Pesquisadores do PPGARTES-UERJ: Vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal..... | 141 |
| Figura 120- | Fotografia. Intervenções durante mesas de comunicação no Seminário Vômito e Não. Foto: Marion Velasco. Arquivo pessoal.....   | 141 |
| Figura 121- | Fotografia. Intervenções durante mesas de comunicação no Seminário Vômito e Não. Foto: Eduardo Mariz. Arquivo pessoal.....  | 141 |
| Figura 122- | Fotografia. Intervenções durante mesas de comunicação no Seminário Vômito e Não. Foto: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 142 |
| Figura 123- | Fotografia. Intervenções durante mesas de comunicação no Seminário Vômito e Não. Foto: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 142 |
| Figura 124- | Fotografia. Intervenções durante mesas de comunicação no Seminário Vômito e Não. Foto: Tatiana Klafke. Arquivo pessoal.....   | 142 |
| Figura 125- | Frames do vídeo. Apresentação de qualificação de mestrado. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Andercelly. Arquivo pessoal.....   | 143 |
| Figura 126- | Frames do vídeo. Apresentação de qualificação de mestrado. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Andercelly. Arquivo pessoal.....   | 143 |
| Figura 127- | Frames do vídeo. Apresentação de qualificação de mestrado. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Andercelly. Arquivo pessoal.....   | 143 |
| Figura 128- | Calcografia. Impressão de sangue sobre tecido pós-qualificação. Arquivo pessoal.....  | 144 |

|             |   |     |
|-------------|---|-----|
| Figura 129- | Fotografia. <i>Quando o ar acaba</i> . Comunicação no 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro: Pelas Vias da Dúvida. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Raquel Versieux. Arquivo pessoal..... | 145 |
| Figura 130- | Fotografia. <i>Quando o ar acaba</i> . Comunicação no 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro: Pelas Vias da Dúvida. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Raquel Versieux. Arquivo pessoal..... | 145 |
| Figura 131- | Calcografia. Impressão de sangue sobre camisa pós fala <i>Quando o ar acaba</i> . 2012. Arquivo pessoal.....  | 146 |
| Figura 132- | Xerox. 2009. Processo de criação da performance <i>Gravidade</i> . Arquivo pessoal.....   | 147 |
| Figura 133- | Texto manuscrito e colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 149 |
| Figura 134- | Desenho. Processo de criação da performance <i>Gravidade</i> . 2009. Arquivo pessoal.....   | 151 |
| Figura 135- | Colagem. Processo de criação da performance <i>Gravidade</i> . 2009. Arquivo pessoal.....   | 152 |
| Figura 136- | Fotografia. <i>Gravidade</i> . Performance de Sara Panamby. 2011, Rio de Janeiro. Foto: Claire Jean. Arquivo pessoal.....   | 153 |
| Figura 137- | Fotografia. <i>Gravidade</i> . Performance de Sara Panamby. 2011, Rio de Janeiro. Foto: Claire Jean. Arquivo pessoal.....   | 153 |
| Figura 138- | Fotografia. <i>Gravidade</i> . Performance de Sara Panamby. 2011, Rio de Janeiro. Foto: Claire Jean. Arquivo pessoal.....   | 153 |
| Figura 139- | Fotografia. <i>Gravidade</i> . Performance de Sara Panamby. 2011, Rio de Janeiro. Foto: Claire Jean. Arquivo pessoal.....   | 153 |
| Figura 140- | Fotografia. <i>Gravidade</i> . Performance de Sara Panamby. 2011, Rio de Janeiro. Foto: Claire Jean. Arquivo pessoal.....   | 153 |
| Figura 141- | Fotografia. <i>Gravidade</i> . Performance de Sara Panamby. 2011, Rio de Janeiro. Foto: Claire Jean. Arquivo pessoal.....   | 154 |
| Figura 142- | Fotografia. <i>Gravidade</i> . Performance de Sara Panamby. 2011,   |     |

|             |  |     |
|-------------|--|-----|
|             | Rio de Janeiro. Foto: Claire Jean. Arquivo pessoal.....  | 154 |
| Figura 143- | Fotografia. Ritual de preparo de Ayahuasca. Processo de criação da performance <i>Aurora das Máquinas Abertas</i> . 2010, Campinas/SP. Fotos: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....                                       | 155 |
| Figura 144- | Fotografia. Ritual de preparo de Ayahuasca. Processo de criação da performance <i>Aurora das Máquinas Abertas</i> . 2010, Campinas/SP. Fotos: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....                                       | 155 |
| Figura 145- | Fotografia. Ritual de preparo de Ayahuasca. Processo de criação da performance <i>Aurora das Máquinas Abertas</i> . 2010, Campinas/SP. Fotos: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....                                       | 155 |
| Figura 146- | Fotografia. <i>Aurora das Máquinas Abertas</i> . Performance de Filipe Espindola, Rafael Rosa e Sara Panamby com grupo de música ORBE. 2010, São Paulo. Virada Cultural. Foto: Natália Russo. Arquivo pessoal.....         | 156 |
| Figura 147- | Fotografia. <i>Nossa Senhora de Escarnificina. Canonizador</i> , instalação de Mariana Scarambone. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Mariana Scarambone. Arquivo pessoal.....  | 157 |
| Figura 148- | Fotografia. Close vagina. 2012. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....   | 159 |
| Figura 149- | Fotografia. <i>Museu de Colagens Urbanas</i> . Raphi Soifer, Filipe Espindola e Sara Panamby pós <i>Bloco Livre Reciclato e Museu de Colagens Urbanas</i> . 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal..... | 161 |
| Figura 150- | Fotografia. Casa 24 em reformas. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....  | 162 |
| Figura 151- | Fotografia. Experimentos na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....  | 163 |
| Figura 152- | Fotografia. Experimentos na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....  | 163 |
| Figura 153- | Fotografia. Concentração para as noites de <i>Bloco Livre Reciclato e Museu de Colagens Urbanas</i> na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....   | 164 |

|             |  |     |
|-------------|--|-----|
| Figura 154- | Fotografia. Concentração para as noites de <i>Bloco Livre Reciclato e Museu de Colagens Urbanas</i> na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal..... | 164 |
| Figura 155- | Fotografia. Concentração para as noites de <i>Bloco Livre Reciclato e Museu de Colagens Urbanas</i> na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal..... | 164 |
| Figura 156- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....   | 165 |
| Figura 157- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....   | 165 |
| Figura 158- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....   | 165 |
| Figura 159- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....   | 166 |
| Figura 160- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....   | 166 |
| Figura 161- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....   | 166 |
| Figura 162- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....   | 167 |
| Figura 163- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....   | 167 |
| Figura 164- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....   | 167 |
| Figura 165- | Fotografia. Devaneios na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....   | 167 |
| Figura 166- | Fotografia. Musas da 24. Gil .2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....   | 168 |
| Figura 167- | Fotografia. Musas da 24. Pedro Costa. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....   | 168 |
| Figura 168- | Fotografia. Musas da 24. Mogli. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....   | 168 |
| Figura 169- | Fotografia. Cus da 24. Kleper Gomes Reis. 2012, Rio de   |     |

|             |  |     |
|-------------|--|-----|
|             | Janeiro. Foto: Barriga Piercer. Arquivo pessoal.....   | 169 |
| Figura 170- | Fotografia. Cus da 24. La Congelada de Uva. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Barriga Piercer. Arquivo pessoal.....  | 169 |
| Figura 171- | Fotografia. Experimentos na Casa 24. Filipe Espindola em experimento conduzido por Ron Athey na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Barriga Piercer. Arquivo pessoal..... | 170 |
| Figura 172- | Fotografia. Experimentos na Casa 24. Filipe Espindola em experimento conduzido por Ron Athey na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Barriga Piercer. Arquivo pessoal..... | 170 |
| Figura 173- | Fotografia. Pedro Costa ( <i>Revolução é o Meu Pau Mole</i> ) na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal.....                               | 171 |
| Figura 174- | Fotografia. Filipe Espindola e Ron Athey na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal.....  | 171 |
| Figura 175- | Fotografia. <i>Desaparecimento</i> . Experimento na Casa 24. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Sara Panamby. Arquivo pessoal..   | 171 |
| Figura 176- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 172 |
| Figura 177- | Colagem. Fazine <i>O Buraco</i> . <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....   | 173 |
| Figura 178- | Colagem, fazine <i>O Buraco</i> . <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....   | 174 |
| Figura 179- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 175 |
| Figura 180- | Texto manuscrito e colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....   | 176 |
| Figura 181- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 177 |
| Figura 182- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 178 |
| Figura 183- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 179 |
| Figura 184- | Texto manuscrito e colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....   | 180 |
| Figura 185- | Colagem e desenho. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal   | 181 |

|             |  |     |
|-------------|--|-----|
| Figura 186- | Texto manuscrito. Escrita automática. <i>O Livro das Danaides</i> .<br>Arquivo pessoal.....            | 182 |
| Figura 187- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 183 |
| Figura 188- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 184 |
| Figura 189- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 185 |
| Figura 190- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 186 |
| Figura 191- | Texto manuscrito. Escrita automática. <i>O Livro das Danaides</i> .<br>Arquivo pessoal.....            | 187 |
| Figura 192- | Texto manuscrito e colagem. Escrita automática. <i>O Livro das<br/>Danaides</i> . Arquivo pessoal..... | 188 |
| Figura 193- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 189 |
| Figura 194- | Texto manuscrito e colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo<br>pessoal.....                      | 190 |
| Figura 195- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 191 |
| Figura 196- | Texto manuscrito e colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo<br>pessoal.....                      | 192 |
| Figura 197- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 193 |
| Figura 198- | Texto manuscrito. Escrita automática. <i>O Livro das Danaides</i> .<br>Arquivo pessoal.....            | 194 |
| Figura 199- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 195 |
| Figura 200- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 196 |
| Figura 201- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 197 |
| Figura 202- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 198 |
| Figura 203- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 199 |
| Figura 204- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 200 |
| Figura 205- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 201 |
| Figura 206- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....  | 202 |

|             |   |     |
|-------------|---|-----|
| Figura 207- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....   | 203 |
| Figura 208- | Colagem. <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....   | 204 |
| Figura 209- | Colagem. Capa, <i>O Livro das Danaides</i> . Arquivo pessoal.....   | 205 |
| Figura 210- | Fotografia. Foto-performance <i>A Sagração de Urubutsin</i> de Sara Panamby. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal..... | 206 |
| Figura 211- | Texto manuscrito. <i>Escridelírio</i> . Arquivo pessoal.....  | 208 |
| Figura 212- | Texto manuscrito. Escrita automática. Arquivo pessoal.....  | 209 |
| Figura 213- | Fotografia. Foto-performance <i>A Sagração de Urubutsin</i> de Sara Panamby. 2012, Rio de Janeiro. Foto: Filipe Espindola. Arquivo pessoal..... | 211 |



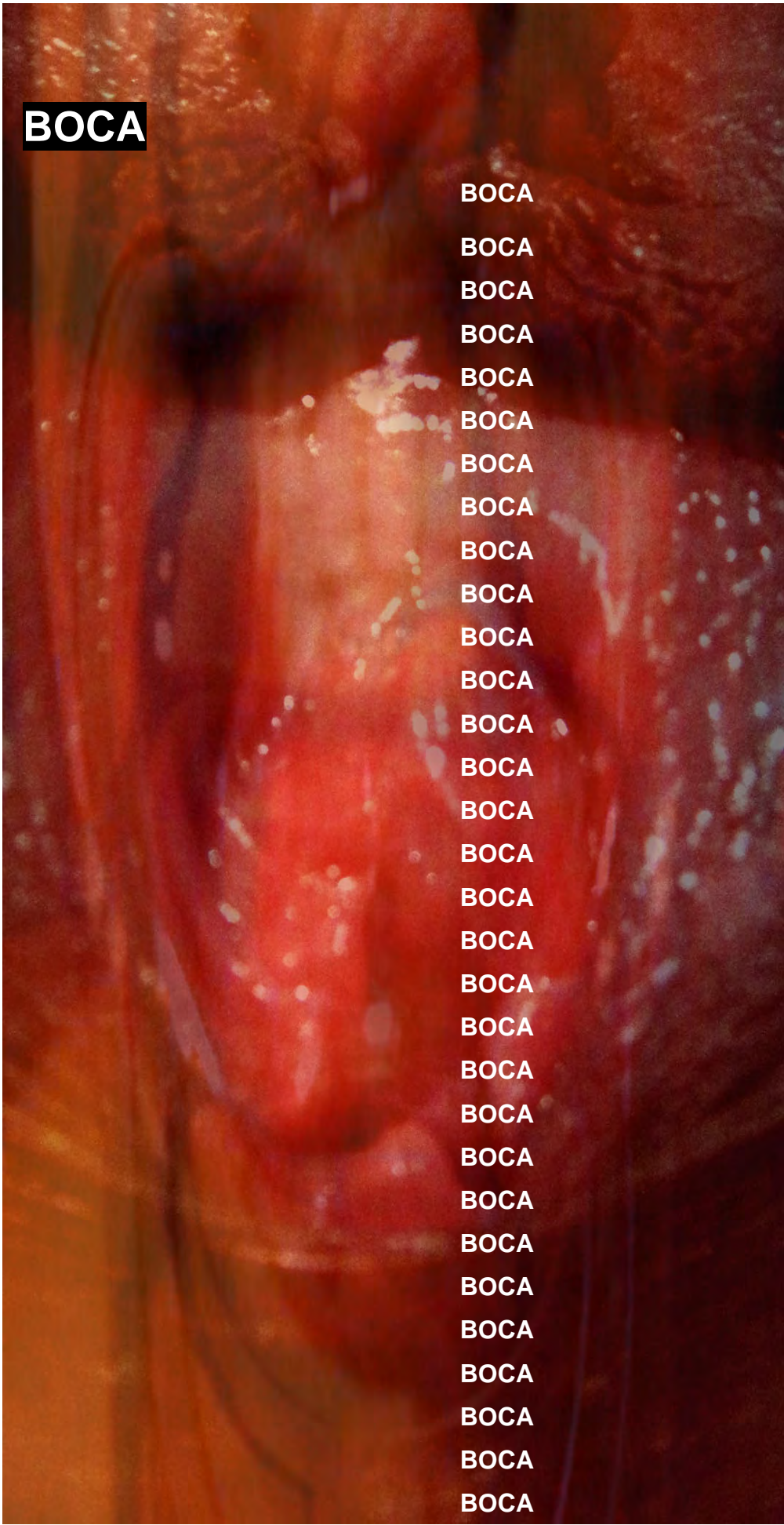
## SUMÁRIO

|         |  |     |
|---------|--|-----|
|         | <b>BOCA</b> .....  | 25  |
| 1       | <b>INTESTINOS</b> .....  | 30  |
| 1.1     | <b>Do paradigma do monstro</b> .....   | 33  |
| 1.2     | <b>Corpo-obra: manipulações corporais como processos de (des)construções ético-estéticas</b> ..... | 45  |
| 1.2.1   | <u>Corporitual</u> .....   | 46  |
| 1.2.2   | <u>Corpoerótico</u> .....  | 54  |
| 1.2.3   | <u>Corpoestigma</u> .....  | 59  |
| 1.3     | <b>Obra-corpo: os discursos do corpo na Body Art e Performance Art</b> .....                       | 66  |
| 1.3.1   | <u>Fist Fuck com Deleuze</u> .....   | 76  |
| 1.3.2   | <u>The Mexican Brujo, La Bailarina Mona e O Mais Novo Vudu Psicodélico</u> .....                   | 82  |
| 1.3.3   | <u>La Congelada de Uva, da vulva à úvula e As flechas de São Sebastião</u> .....                   | 85  |
| 2       | <b>ESTÔMAGO</b> .....  | 91  |
| 2.1     | <b>Fluxos e refluxos: sobre rituais de passagem revisitados e intensidades náusea</b> .....        | 93  |
| 2.1.1   | <u>Compassos do Ocaso</u> .....  | 93  |
| 2.1.2   | <u>Escritas automáticas</u> .....  | 107 |
| 2.1.3   | <u>Corpos, lanças e espaços</u> .....  | 117 |
| 2.1.3.1 | Um lance que atravessa.....  | 117 |
| 2.1.4   | <u>Trojan Whore: um Ron Athey de quintal</u> .....   | 121 |
| 2.2     | <b>Causa-corpo Corpo-causa: inscrições na 1ª pessoa do plural</b> .....                            | 125 |

|       |  |     |
|-------|--|-----|
| 2.2.1 | <u>Corpo que causa paisagem</u> .....                            | 125 |
| 2.2.2 | <u>Museu de Colagens Urbanas: um vômito sobre a cidade</u> ..... | 130 |
| 2.2.3 | <u>Que corpo estranho é o meu ocupando este espaço?</u> .....    | 139 |
| 3     | <b>ÚTERO</b> .....   | 147 |
| 3.1   | <b>Tem horas que o transe é trânsito</b> .....                   | 148 |
| 3.2   | <b>Ponto de fuga</b> .....                                       | 151 |
| 4     | <b>VAGINA</b> .....  | 159 |
| 4.1   | <b>O devir-clitóris</b> .....                                    | 160 |
| 4.2   | <b>Casa 24: o que penetra e o que faz penetrar</b> .....         | 161 |
| 4.3   | <b>O Livro das Danaides</b> .....                                | 172 |
| 5     | <b>CU</b> .....  | 206 |
|       | <b>REFERÊNCIAS</b> .....   | 212 |
|       | <b>ANEXO – Vídeos</b> .....                                      | 219 |



Figura 01. Fotografia, manipulação digital. Performance *Gravidade*. Arquivo pessoal.



**BACO**

Figura 02 Fotografia, manipulação digital. Montagem com fotos e texto. Arquivo pessoal.

Esta dissertação se apresenta como a terceira etapa de um processo que se desdobra conscientemente desde 2006. A partir de meu encontro com práticas de modificação corporal<sup>1</sup> e a Performance Art, percebi o quanto o campo de cruzamento entre estes dois lugares ainda era pouco explorado no âmbito acadêmico, principalmente a partir da perspectiva do pesquisador-artista, e a exploração investigativa da potência poética da Body Art como criação artística. Na época havia poucos livros publicados em português e grande parte dos textos, artigos e estudos (a maioria de cunho médico) apresentavam as práticas como psicopatológicas e os sujeitos adeptos classificados como rebeldes e/ou violentos.

Com meu crescente envolvimento com a pesquisa, os caminhos me levaram cada vez mais ao encontro com um terceiro lugar: o *ritual de passagem*. Comecei a notar as proximidades das performances que faço com os estados limítrofes dos rituais de passagem, principalmente aqueles envolvendo a feitura de marcas corporais, momento e instância social de grande importância que será explicitado a seguir. Ao propor lançar meu corpo a rituais como a suspensão corporal, *spearplay*, envolvendo marcas/impressões na carne e limites psicofísicos, desoriento meu território-corpo e o reoriento a outros territórios de subjetividade. E por diversas vias, os corpos dos interlocutores (ou espectadores) também são reterritorializados e passam a fazer parte deste processo que se configura numa mão dupla de atravessamentos.

Em 2011 iniciei esta pesquisa de mestrado pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Desloquei-me então do meu estado de origem, São Paulo, para o Rio de Janeiro. Durante o processo de mudança me deparei com inúmeras diferenças culturais. O contraste entre os cinzas e a eficiência paulistana com o rizoma carnavalesco carioca. Se em minha cidade natal os limites entre público e privado são nitidamente estabelecidos e obedecidos (ao menos na superfície), aqui se borram e se confundem e a rua se torna uma extensão do quintal das casas. Pude experimentar a sensação de ser estrangeira em meu próprio país e inventar um jeito próprio de conhecer a cidade. A intensidade da vida nas ruas, das relações entre as pessoas que transitam pela cidade, as remoções financiadas pelos megaeventos, o petróleo, o mar, os morros, a floresta, o centro, as praças, os corpos

---

<sup>1</sup> Através de técnicas como tatuagem, body piercing, escarificação, branding, entre outros considerados extremos.

sempre em evidência. Em conjunto com outros artistas instigados em discutir estas questões e as relações da arte com o cotidiano, foi criada a performance *Museu de Colagens Urbanas*, uma zona livre de ocupação das ruas, uma cartografia dos espaços sensíveis e sensibilizadores. Este processo é de extrema relevância para a presente pesquisa, uma vez que abriu horizontes de reflexão acerca dos limites corpo-a-corpo em diferentes espaços urbanos, com diferentes abordagens estéticas e políticas.

O problema que me propus a estudar se revelou então muito mais complexo do que a linguagem escrita das palavras codificadas limita. Aqui trato não de fatos, resultados ou produtos apenas, mas também e principalmente de experiências, de encontros com diferenças, transitando entre o gozo e a náusea, repetindo e diferenciando padrões e tradições. Para além da esfera estética, pretendo discutir estes lugares de potência pelo ponto de vista da alteridade enquanto atravessamento: semiótico, político, perceptivo. Assim, este texto trata de uma fração da pesquisa, composta por palavras, imagens e ações, que reverberam para além do estudo acadêmico e fazem parte de minha vida, enquanto processo de criação poética movente.

Ctrl+Alt+Del. Março de 2012. Reinício esta introdução no ano do fim do mundo com a desconstrução da mesma, assumindo o ciborgue que sou. Iniciando a organização do texto de minha qualificação, noto que as cinquenta páginas escritas durante o ano de 2011 representavam a necessidade de uma radicalização da proposta deste corpo-texto. Manter a textualidade dura e formal predominante da estrutura da dissertação de mestrado não daria conta do caos que proponho. Portanto, se fez necessária também uma desestabilização da própria escrita, o esgarçamento de sua fragilidade, bem como o reconhecimento do texto imagético através de fotografias, vídeos e colagens produzidas ao longo do processo. Assim como as ações descritas ao longo deste trabalho, proponho esta dissertação como uma provocação, como ação textual. Com as batidas descompassadas e microruídos da música de Aphex Twin e Xiu Xiu, sugerindo algo de esquizofrenia nos fones de ouvido conectados ao computador, inicio novamente este ritornelo introdutório.

A ideia de corpo-limite surgiu durante meu processo de pesquisa na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). O contato imersivo com a Performance durante a graduação em Comunicação e Artes do Corpo, me levaram à

experimentação radical do corpo que pesquisa, do corpo que performa, do corpo que vive. Através da suspensão corporal levei ao extremo meu desejo de me deflorar, me induzir ao transe pelo choque, pela reorientação de meu eixo gravitacional. Em 2009, em parceria com o artista Filipe Espindola, realizei a performance-ritual *Meu Corpo é Meu Protesto*, como metodologia de pesquisa para minha monografia de conclusão de curso e desejo/necessidade de sentir o corpo por outra perspectiva. Adotar tal metodologia foi o que realmente impulsionou e dinamitou questões sobre atravessamento, potências e fractais corporais. Entre o limite do se – se a pele rasgar, se eu cair, se eu não aguentar – e ondas de prazer. Entre ser leve e pesar, entre atração e repulsa, entre, entre, entre... Entre muitas coisas as quais não sei ou não quero nomear, ou não precisam ser nomeadas, este campo de porosidade é o lugar e o próprio corpo-limite que aqui me proponho a discutir; a *insustentável leveza do ser* de Milan Kundera. Entretanto não é um termo ou um conceito que se pretende classificatório de práticas ou registros corporais, mas uma sugestão do atrito corpo-a-corpo que pode *trans-tornar*, a *autopoiesis* dos corpos indisciplinados, um pretexto para uma autobiografia ficcionalizada. Não é um estudo linear, nem objetivo. É uma anatomia subjetiva, uma dissecação filosófica de meu corpo (modificado, ritualizado, performático, monstruoso), em relação e conectado a outros corpos, que é o principal objeto-carne de investigação deste estudo. Um discurso esburacado, erotizado, entremeado em líquidos, viscosidades e sujeira; é um discurso sujo, pois trata de resíduos e do que se deve jogar fora, segundo um padrão homogeneizado de normalidade, de produtividade e eficiência. O corpo-limite é a beira de um precipício, é perder a virgindade, devanear sobre a lisergia das coisas ordinárias e vulgares, um “*nascemorrenasce*” como em Haroldo de Campos. Uma tentativa de desapego à moral e à legalidade. É um protesto aos grandes cárceres do corpo, é uma recusa ao corpo pré-fabricado, industrializado, pasteurizado, colonizado. E para isso devo me expor, me despir, estar pelada e me desconstruir, duvidar de minhas verdades e me reconhecer na precariedade. Ainda: a consciência de que ao desconstruir proponho uma nova construção, prestes a ser dinamitada. Mais do que defender um ponto de vista a ideia é *causar alguma coisa*, em seu mais amplo sentido.

Repensei a estrutura dos capítulos a partir da ideia de uma investigação por perfuração, penetração e transbordamento. O olhar que lê e penetra nos orifícios-capítulos da dissertação se suja e se lubrifica com as viscosidades aqui presentes e

também é penetrado. Assim, decidi adotar uma nomenclatura baseada em buracos e cavidades do corpo; uma (des)estrutura corporal imersiva de construção de texto em lugar da descrição científica e objetiva. Assim inicio o Mapacorpo pela *Boca* introduzindo aos delírios deglutidos e vomitados, que passam pelos *Intestinos, Estômago, Útero e Vagina*, finalizando esta dissecação pelo monossilábico e conciso, *Cu*, sintetizando e excretando a obra, o produto deste processo de mestrado que compreende a dissertação e seus apêndices. Defendo ainda neste despacho o discurso das imagens: aqui não se tratam de ilustrações, mas um discurso visual construído conjuntamente com o textual: corpo escrito, corpo descrito, corpo inscrito.

Outra radicalização necessária foi em relação ao título. *O Corpo-Limite* determinando e circunscrevendo a unidade em torno da ideia ao utilizar o artigo “o”, além de delimitar uma fronteira muito clara e marcada entre corpo e limite através do hífen. Uma vez que a proposta faz uma abordagem difusa, de pensar a partir das multiplicidades não fazia mais sentido manter este sistema uma vez que a gramática resolvida aqui é outra, enviesada. Portanto censurei-os e agora renomeio *Corpolimite* ampliando o que pode ser “o corpo” agora é “um corpo” qualquer um, muitos, todos, nenhum. Mais do que pensar o que cabe dentro da palavra ou buscar encaixa-la nas coisas vividas, o objetivo é experimentar as possibilidades que traz a ideia de corpolimite, o que reverbera e o que a faz gerar.

Bem vind@ à minha penetração.



Figura 03. Fotografia. Foto de família. Arquivo pessoal

quando eu nasci  
minha mãe pesava  
o peso de um pardal.  
Por isso sou parda.

Figura 04. Texto manuscrito.  
Reflexões. Arquivo pessoal





INTESTINOS

Figura 05. Fotografia,  
manipulação digital.  
Performance *Gravidade*.  
Arquivo pessoal.

*“Quem tem medo de cagar não come.” (sabedoria popular)*

O primeiro campo de penetração deste trabalho compreende um espaço de absorção, síntese, armazenamento e defecção. O lugar onde o alimento se torna corpo e obra, onde é incorporado e expelido. Bem como os espaços nômades, lisos, propostos por Deleuze e Guatarri, os intestinos, delgado e grosso, através de estriamentos do tecido (pregas, vilosidades e microvilosidades) se encarregam da maior parte da absorção de água e nutrientes além de produzir a matéria fecal, proveniente da alimentação, compreendendo parte de um processo de diferenciação. Ainda que sejam espaços rugosos comportam-se como espaços lisos e transitando entre liso e estriado, entre a máquina de guerra e o espaço instituído pelos poderes convencionais (do Estado, do Capital, etc.). Bem como no nômade, nos intestinos o trajeto sugere ritmos e intervalos, cadenciados ou não, ainda que sua funcionalidade seja prescrita, seu comportamento pode se revelar instável. (Penso nas minhas dores de barriga, as diarreias antes das apresentações em público em contraponto com as propagandas do iogurte Activia). O faquirismo e a superalimentação transgênica. São superfícies de contato porosas capazes de envolver e expulsar, criar outras composições-corpo: multiplicidades.

Pensem três estereótipos (clichês) de corpos: um mexicano imigrante nos EUA consumidor de *fast-food*, um operário brasileiro consumidor de marmitas com arroz, feijão e carne, e um faquir indiano consumidor de metafísicas. O que os intestinos destes corpos absorvem (ou deixam de absorver) e excretam (ou deixam de excretar) podem lhes atribuir determinados caracteres e derivados corporais. Podemos imaginar por esse viés o corpo *fast-food* obeso mórbido inerte, o corpo musculoso impregnado de uma força telúrica de erguer muros e a magreza da recusa faquirista imbuída de energias de vida e morte. Ou o corpo magro da obra, o Buda gordo, o anêmico das comidas *ready-made*. Um pedreiro sueco trabalhando na construção da casa do meu primo. Um tantinho de desvio e podemos tentar escapar do enquadramento, estereótipos e estigmatizações. Não pretendo lançar mão de reducionismos biológicos, mas confrontar estas leituras e (re)analisa-las sob a perspectiva do corpo que sugere paisagem, que organiza, desorganiza, estabelece temporalidades e discursos, ainda que às vezes invisíveis (ou invisibilizados). E como no fim do processo digestivo, os corpos comem e cagam e nessa sobra habita uma história.

Podemos ainda lançar um olhar metafórico sobre este sistema orgânico, percebendo o que há na expressão “devoro livros” (clichê #2). Devoro-os pelos olhos

que são bocas famintas. Preciso de um tempo para digeri-los. Depois de digerir é necessário absorver e defecar. Então nossos textos, palestras e aulas refletem de certo modo um processo de absorção e expulsão desses livros devorados. São *palestrumes* e *cropotexos*, repletos de referências e elaborações de conhecimento, as obras e os legados dos acadêmicos. Agora é hora de dar o devido valor aos esterco que fertilizam a zona do conhecimento e pensar sobre como são constituídos e apresentados, além de como espalhar para além dos círculos habituais para ir além das caras pálidas que falam.

Há então dois movimentos principais que interessam a esta abordagem sobre *corpolimite*: o movimento de incorporação pela absorção e o movimento de rejeição das sobras constituindo as fezes. Ou ainda, os trânsitos entre liso e estriado, esboçando uma cartografia sobre o corpo. Abordarei o corpo monstruoso, o corpo ritualizado e o corpo como mídia artística. Estes diferentes entendimentos abarcam discursos míticos sobre a construção de suas visualidades, sejam estas narrativas autorais ou compartilhadas por um grupo/comunidade. Os intestinos estão aqui como uma representação do filtro social que absorve e excreta os excessos. E também são o investimento contrário, linhas de fuga transversais aos controles normativos. Assim tratarei sobre incorporações, mas em primeiro plano os dejetos, aquilo o que sobra e constitui a obra. É um capítulo de merda.

## DO PARADIGMA DO MONSTRO

“Dói”? “Qual a sua religião?” “De que país você é?” “Muito louca você hein?” Um sinal da cruz e um olhar de reprovação. “Posso tirar uma foto?” “Que porra é essa?” Essas são algumas das perguntas e ações sofridas cotidianamente por pessoas modificadas corporalmente na contramão dos atuais paradigmas estéticos de beleza e comportamento. Tais questionamentos são presentes diariamente no encontro com o *outro*, o que me atenta o olhar para alguns casos em que a escolha pela pluralidade ou pela negação de padrões gerou a marginalização dos indivíduos. Da recusa absoluta dos sistemas agônicos à sociedade neoliberal dos bons modos e costumes, o estrangeiro, o diferente é um sinal de aviso de que algo escapou ao controle do organismo e, portanto, deve ser eliminado ou remodelado dentro das estruturas vigentes.

Segundo o pensador Tomaz Tadeu da Silva a política da diversidade e da tolerância parte do pressuposto de que identidade e diferença são fatos estanques da vida diante dos quais devemos nos posicionar. Identidade é “aquilo o que se é”. Através de afirmações que carregam uma ideia de positividade tratamos a questão da identidade como autossuficiente, auto referenciada. Assim é colocada como essência, um fato determinado e imutável. A diferença passa pelo mesmo entendimento, identificando *o que o outro é*. Entretanto neste caso as afirmações estão atreladas a uma negatividade – “aquilo que não sou” – revelando uma relação de dependência entre os conceitos uma vez que para



Figura 06. Fotografia. Performance *Vulva Quae Sera Tamen*. Arquivo pessoal.

afirmar o que sou identifico o outro como aquilo que não sou, ou seja, neste sentido a identidade traduz uma normatividade e a diferença como um derivado, um desvio à norma. Pensando no sentido contrário, a diferença em primeiro plano, o autor propõe uma leitura em que a diferença é vista como processo de produção da identidade e da diferença (agora como produto do processo de diferenciação). Além desta perspectiva, coloca-as como “criações sociais e culturais” ativamente produzidas por atos de linguagem, e bem como a linguagem (enquanto sistemas de significação) são vacilantes e instáveis. “A mesmidade (ou a identidade) porta sempre o traço da outridade (ou da diferença)” (SILVA, 2000, p. 79), ou seja, nunca é possível reduzir um signo a si mesmo, ou à identidade, uma vez que carrega além do traço daquilo que substitui aquilo que não é: a diferença.

Temos assim uma sociedade na qual a nomeação e o reconhecimento das identidades são fundamentais para a manutenção do senso de normalidade, como uma promessa de estabilidade e segurança. A necessidade de significar objetivamente o corpo por uma leitura já arraigada nos padrões conhecidos e autorizados por uma razão moralizante me parece cada vez mais um problema proveniente do processo civilizatório: a colonização do corpo liberto. Como coloca o indigenista Orlando Villas-Boas:

Se fizermos uma comparação com os índios, poderemos dizer que os civilizados são uma sociedade sofrida. O índio, por sua vez, estacionou no tempo e no espaço. O mesmo arco que ele faz hoje, seus antepassados faziam há mil anos. Se eles pararam nesse sentido, evoluíram quanto ao comportamento do homem dentro da sua sociedade. O índio em sua tribo tem um lugar estável e tranquilo. É totalmente livre, sem precisar dar satisfações de seus atos a quem quer que seja. Toda estabilidade tribal, toda coesão está assentada num mundo mítico. Que diferença enorme entre as duas humanidades: uma, tranquila, onde o homem é dono de todos os seus atos; outra, uma sociedade em explosão, onde é preciso um aparato, um sistema repressivo para poder manter a ordem e a paz dentro da sociedade. Se um indivíduo der um grito no centro de São Paulo, uma radiopatrulha poderá leva-lo preso. Se um índio der um tremendo berro no meio da aldeia, ninguém olhará para ele, nem irá perguntar por que ele gritou. O índio é um homem livre. (Revista Visão, 10/02/1975)

Há neste discurso duas questões que julgo de fundamental relevância para nossa discussão. A primeira diz respeito ao romantismo acerca da liberdade de fluxo e de vida dos povos originários brasileiros uma vez são intermediados por um órgão governamental instituído para conceber, declarar e manter vigentes os direitos dos indígenas. A liberdade não é tão livre. Assim, a incapacidade do sistema do Estado bem como da sociedade que o apoia de lidar com a multiplicidade presente nestes

povos em sua maioria nômades e de relações extremamente físicas – seja pela nudez, os adornos, as modificações corporais, o sistema cultural como um todo – reage instaurando o poder de decisão sobre os direitos e deveres do indígenas diante da Constituição brasileira através da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) causando sérias polêmicas, flutuando entre aspectos que vão da superproteção através da vigilância acerca dos trânsitos ao extermínio de etnias inteiras pelo avanço do “progresso” (progresso agora que traduz-se no processo de implementação da Hidroelétrica de Belo Monte ou o anúncio do suicídio coletivo de 170 índios Guarani-Kaiowá no Mato Grosso). A questão indígena no Brasil é muito mais complexa do que a simples visão romântica do bom-selvagem e há muito mais sangue derramado pela tão sonhada e perdida liberdade. O romantismo acerca destas comunidades também se amplia para um tratamento infantilizador e invisibilizador carregado por relações como: índio não tem nome (“é muito difícil de decorar”), índio é bonitinho, índio não sabe o que faz, o índio é perigoso, entre tantas outras. Consideremos: não existe “o índio”, são dezenas de etnias distintas entre si, além disso, estes conceitos afastam a possibilidade de qualquer mobilidade, bem como instaura a atual cultura da trafegabilidade, como coloca Peter Pál Pelbart:

Dois sociólogos franceses<sup>2</sup> escreveram recentemente um estudo admirável sobre as novas modalidades de exclusão, e ao dissecarem o novo capitalismo em rede, que enaltece as conexões, a movência, a fluidez, detectaram o novo signo de riqueza: a mobilidade de uns, às custas da imobilidade de outros. Por um lado a capacidade das elites de trafegar com desenvoltura por circuitos diferentes, extraindo daí informações e ideias para projetos que vingam. Por outro os excluídos da rede, da mobilidade, da navegabilidade e das oportunidades que ela oferece, prisioneiros de si mesmos e da lentidão da sobrevivência cotidiana. (PELBART, 2006, p. 03) .

Assim, através de mecanismos de confinamento não declarados, o trânsito desses povos é controlado e restrito a determinados territórios. Em nome de um “republicanismo dos bons sentimentos” (MAFFESOLI, 2009) que rege o que é “bom para todos” e que diz que o mundo é perigoso para o índio (e vice-versa), os fluxos são interrompidos tornando a possibilidade de trocas, convivência, criação de relações, inviáveis ou ao menos dificultadas. Dessa maneira, as reservas se limitam a algumas áreas e regiões do país, não havendo a constância de aldeamentos urbanos. Como exemplo destes mecanismos predatórios aponto o caso que ocorre

---

<sup>2</sup> L. Boltanski e E. Chiapello, *Le nouvel Esprit du Capitalisme*, Paris, Gallimard, 2000.

no mesmo momento da pesquisa: no Rio de Janeiro onde se encontra uma grande população indígena de diversas etnias, o aldeamento urbano localizado no antigo Museu do Índio, a Aldeia Maracanã que abriga índios das etnias Pataxó, Tukano, Guajajara, Apurinã, Kaingang, Guarani, entre outros que transitam por ali, vive sob ameaça de demolição do prédio ocupado devido às obras de ampliação do estádio do Maracanã por conta da Copa do Mundo de 2014. Os governos (federal, estadual ou municipal) não se posicionam com relação à questão, quase gerando o boato. Mas a transferência do Museu do Índio para o bairro de Botafogo, numa estrutura tecnológica, asséptica, beirando o *fake*, em contraste com as condições extremamente precárias do casarão de mais de cem anos e o avanço das obras do estádio bem colado ao terreno gera dúvidas e inquietação. A aldeia permanece ativa<sup>3</sup>, nas reinvenções e manutenções das tradições, nas produções estéticas, no fluxo de vida, mas continua a ser “olha os índios ali”, “olha eles ali”, no espaço marginalizado. No espaço instituído apenas as rápidas aparições, os convites e os congressos. Não apenas há 500 anos, mas até hoje vigora o pensamento colonizador sobre estes povos, seja pela vigilância, infantilização ou apagamento. E somos todos colonizadores em alguma medida, e colonizados também, em variados contextos. Há então que se transtornar as medidas e estas relações de poder já mastigadas.

A segunda questão coloca o entendimento das sociedades indígenas por elas mesmas por meio do discurso mítico. O mito é de vital importância para a manutenção, transformações e adaptações das comunidades de modo que regem todo um ritmo e tempo de vida. A princípio podemos pensar nas religiões e culturas hegemônicas que também se inspiram em mitos, incluindo os grandes impérios, entretanto os conteúdos corporais e eróticos das mitologias indígenas (bem como nas africanas, povos da Oceania, entre outras comunidades de caráter tribal) e o modo como são construídos e levados adiante durante gerações as diferem daquelas instauradas sob o medo e a culpa de um deus onipresente, onisciente e punitivo, baseado na conquista de uma beatitude intangível, baseada na elevação da alma pelo sofrimento do corpo. Uma mitologia indígena parte do sensível, das

---

<sup>3</sup> Em novembro de 2012 os governos declaram publicamente a demolição do prédio, após a cassação de duas liminares que impediam a demolição por tombamento histórico bem como a retirada dos índios do local pela presidenta do Tribunal Regional Federal da 2ª Região, a desembargadora federal Maria Helena Cisne. Até o fechamento desta pesquisa a aldeia permanece resistindo em movimento de ocupação contando com o auxílio de defensores públicos, mesmo com as máquinas avançando sobre o terreno derrubando os muros e as árvores do entorno.

materialidades, admitindo uma existência corporal e culturas fundamentadas num *saber da experiência* (LARROSA, 2001). O corpo nômade, colonizado e territorializado pelo europeu, passa por um processo de desumanização: o índio é uma coisa, uma coisa selvagem que deve se tornar humana. O desejo eurocêntrico de universalidade: uma hermenêutica da hegemonia.

Toda e qualquer sociedade possui em sua estrutura de convivência coletiva certas figuras de autoridade – autoridade não no sentido usual da palavra, onde se lê sistemas repressores, mas no sentido de representatividade e autoria – que autorizam e legitimam, entretanto o modo de organização dessas figuras ou instâncias é profundamente diverso em cada contexto. No contexto indígena, o cacique da tribo seria semelhante à figura de um prefeito ou governante, num primeiro olhar desavisado. Entretanto esse chefe não possui direitos de regulamentação dos corpos, como acontece em nosso sistema pós-colonial, de maneira que está para a tribo como um sujeito representante, mas que acima de tudo está para servir e cuidar. Um cacique não acumula bens para si, mas os divide com seus companheiros. Uma caça ou uma colheita é feita e dividida entre todas as famílias e membros da tribo. Ou seja, não existe um poder regulatório sobre o corpo: cada um é livre para fazer suas escolhas e expressar-se como bem entender. Mesmo as tribos que possuíam uma estrutura baseada na guerra e no canibalismo: estas eram práticas indissociáveis do caráter ritualístico e de sobrevivência da comunidade, uma vez que toda a história e fundamentação das sociedades indígenas estão intimamente ligadas a um tempo mítico, uma narrativa mágica que permeia as práticas cotidianas. Em “O Povo Brasileiro (série documentário baseada na obra homônima de Darcy Ribeiro) conta-se que os Tupinambá – povo originário extinto, um dos que entraram em maior contato frontal com os colonizadores portugueses – povo de convivência pacífica (moravam em malocas com até 600 pessoas) tinham como principal e mais honrada atividade, a guerra. Havia um estética de guerra: às vezes passavam dias se pintando e insultando o inimigo para depois lançarem-se em confronto corpo-a-corpo. Quando algum inimigo caía em suas mãos era levado para a tribo como prisioneiro, seguindo um código próprio de ética, onde não havia resistência à captura. Este era sacrificado e comido pela tribo, o momento máximo da vida da comunidade. Antes era recebido pelas mulheres e crianças que gritavam e batiam, depois seus cabelos e pelos eram rapados e seu corpo coberto de cinzas. Então era oferecida uma índia ao seu serviço, inclusive



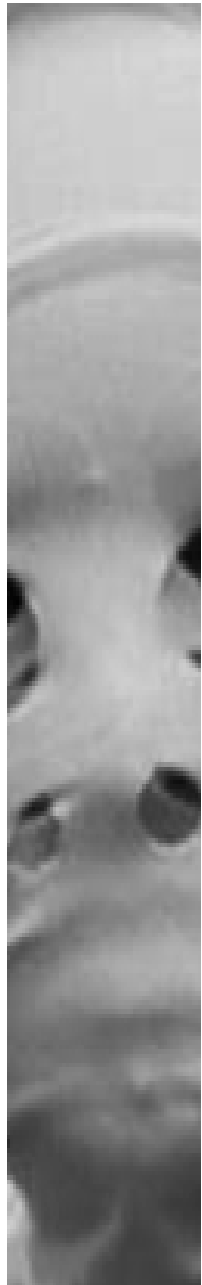
sexual. Realizavam uma grande festa em que o prisioneiro era convidado e todos se divertiam e bebiam juntos, e no dia seguinte pela manhã, a tribo se preparava cantando e dançando em volta da *ibirapema* (o tacape executor). O prisioneiro tinha o corpo amarrado com grossas cordas (a *muçurana*, que também é o nome de uma cobra não venenosa que se alimenta de outras cobras) e antes de ser atingido com um golpe certo na cabeça, seu algoz lhe dizia o como e o porquê de sua morte. As mulheres então preparavam e cozinhavam o corpo enquanto a índia, esposa temporária do prisioneiro fazia um choro ritual. Todos comiam, exceto o matador que se recolhia durante dias sem participar do banquete para digerir o ato da morte.

Pois bem, após a chegada da civilização, a população indígena foi praticamente dizimada. Nas comunidades ribeirinhas como, por exemplo, no Maranhão na região onde vivem os índios Urubu Kaapor (kaapor = morador da floresta), existe um alívio e uma segurança com a matança desses índios que significavam uma ameaça iminente por conta de seu modo de vida e rituais de canibalismo, muito próximos dos rituais Tupinambá. O diverso, o que não está nas escrituras sagradas e juramentadas da sociedade colonizada deve ser exterminado. O que não está de acordo com a moral vigente deve ser posto a margem.

Quando se pensa em marginalidade logo em seguida conclui-se que a solução é a inclusão. Entretanto, esta inclusão se dá no parâmetro da catequização: o outro que me é estranho deve ser *educado* para entrar em meus moldes de normalidade. Este pensamento é justamente a continuidade do extermínio e higienização, uma vez que a diferença é notada como um problema a ser amenizado e não uma questão latente a ser reconhecida como a pluralidade universalizante que representa. Segundo Gilles Deleuze:

Há muitos perigos em invocar diferenças puras, liberadas do idêntico, tornadas independentes do negativo. O maior perigo é cair nas representações da bela-alma: apenas diferenças, conciliáveis e federáveis, longe das lutas sangrentas. A bela-alma diz: somos diferentes, mas não opostos... E a noção de problema, que veremos estar ligada à noção de diferença, também parece nutrir os estados de uma bela-alma: só contam os problemas e as questões... Todavia, acreditamos que, quando os problemas atingem o grau de positividade que lhes é próprio e quando a diferença torna-se objeto de uma afirmação correspondente, eles liberam uma potência de agressão e de seleção que destrói a bela-alma, destituindo-a de sua própria identidade e alquebrando sua boa vontade. O problemático

Figura 07. Fotografia. Performance *Vulva Quae Sera Tamen*. Arquivo pessoal.



e o diferencial determinam lutas ou destruições em relação às quais as do negativo não passam de aparência e os votos da bela-alma não passam igualmente de mistificações na aparência. Não é próprio do simulacro ser uma cópia, mas reverter todas as cópias, revertendo também os modelos: todo pensamento torna-se uma agressão. (DELEUZE, 1988, p. 16).

E lembremos que pensamento também é corpo

A negação desta positividade da diferença pode ser vista como a criação de um espaço estriado, sedentário, binarista, tornando os espaços nômades homogêneos: um véu frente à alteridade. Um trânsito de via única onde é praticamente inexistente o contágio do nômade ao sedentário. Porém, minha experiência como ser monstruoso me diz o contrário: cada vez que minha diferença (ou minha identidade múltipla) entra em contato com o outro, este é tangenciado pelas informações que carrego e vice-versa; contatos por mais superficiais deixam algum tipo de marca. A presença dos “monstros sociais”: o mendigo, o louco, o deficiente físico, o vagabundo, a vagabunda, o índio, o drogado, o loucão tatuado, perfurado, o negro, a mulher, são tantos, estes corpos estigmatizados e/ou caricaturados pelo espetacular – potências de Corpo Sem Órgãos (CSO<sup>4</sup>) – criam fraturas expostas no território da arte e da cultura. São práticas e textos culturais desviantes; *patchwork* de tradições. Ainda que o *mainstream* antropofagize estes corpos pelo pretexto da inclusão, sua exposição, ímpetos de solidariedade ou tentativas de “cura”, geralmente caminham na direção do apontamento do monstro, na reafirmação performativa de sua monstruosidade no sentido de despotencializá-los: isto não é bom, ou não faça assim, entretanto estes corpos sobrevivem e ultrapassam os séculos e continuam a existir. Um paradigma da monstruosidade revelaria as multiplicidades e os sistemas próprios de vida destas margens aonde há outra lógica vigente.

As sociedades estabilizadas sob a ótica do organismo – “ORDEM E PROGRESSO” – abominam os Corpos Sem Órgãos: o monstro deve ser derrotado. Como na Odisseia de Hércules, o animalesco pode ser lido como o pensamento mágico derrotado pela força física e racionalidade do herói Greco-romano. A vitória da hegemonia da razão sobre o instinto. Exterminaram os Tupinambá, os Urubu Kaapor foram pacificados, os morros do Rio de Janeiro em processo de invasão

---

<sup>4</sup> Abreviação de Corpo Sem Órgãos (DELEUZE & GUATARRI, 1996).

militarizada pelas UPPs<sup>5</sup>, em São Paulo uma política de higienização do centro da cidade, espancamentos a gays, travestis, nordestinos e alguns artistas na Avenida Paulista (por *skinheads* neonazistas e por policiais militares). Mulheres são estupradas porque estavam de minissaia. Práticas de sistemas agônicos para limar a selvageria periférica.

O politicamente correto, a crença numa castração pelo bem absoluto já não cabe mais; os acordos se dão corpo-a-corpo, nos espaços entre, nos tempos de devir.

Ainda que as autoridades agônicas, o sistema pseudodemocrático dos “bons modos” em que vivemos tente em vão acabar com a diferença, esta passa apenas por um processo de maquiagem. O *freak*, o monstro, o diverso, está para a sociedade como contraponto vital para a manutenção de uma determinada normatividade. Para além do bem e do mal, figuras que inspiram rebeldia fazem com seus corpos um trabalho social: impedem que a sociedade se fragmente, fazem parte de um processo de cimentação societal. O monstro é o cimento que nos move:

Quando um homem vê um monstro sente um desejo irreprimível de o mostrar a um outro; e os homens mostram-no reciprocamente; por isso se chama monstro. [...] o homem mostra o monstro para se assegurar da sua própria natureza humana (normal) [...] Porque aqui também quero comunicar o prazer porque, ao fazê-lo, realizo, num devir-universal do



Figura 08. Fotografia.  
Performance *Casulo de Pernas*. Arquivo pessoal.

sujeito, “o substrato suprassensível da humanidade em mim”, como diz Kant. (GIL, 2005, p. 72)

O monstro é o último ponto de referência do outro, encontra-se no limiar entre divino-humano-animal. Ao mostra-se denuncia seu “excesso de presença” (GIL, 1994) e atravessa os corpos com os quais entra em contato. Por exemplo, um sujeito modificado com piercings faciais, tatuagens, implantes subcutâneos, que altera cores, formas e volumes do corpo, é capaz de provocar dor no outro pelo simples ato de olhar: “credo, que dor!”. Pessoas modificadas pelo seu código genético, ou pela vida, ou amputados (acidentalmente ou não), também provocam

<sup>5</sup> Unidade de Polícia Pacificadora, programa destinado às favelas do Rio de Janeiro comandado pela Polícia Militar.

reações semelhantes de estranhamento e náusea, ao mesmo tempo em que há o desejo quase incontrolável de olhar, quase voyerista, então cobre os olhos deixando apenas uma fresta para ver o monstro. O mesmo acontece com moradores de rua que ao emergirem de sua cotidiana invisibilidade, mostrando-se como seres visíveis, presentes, causam um movimento de repulsa. Enquanto fui me dando conta da recorrência destes choques encontrei poéticas que artistas e teóricos (inclusive eu) passam noites em claro buscando; no cruzamento destes discursos transversais, nos espaços das frestas por entre os dedos, nos cruzamentos dos detritos e na desterritorialização dos horizontes estanques dos processos tipificadores, percebi que *estes corpos podem*. Daí era preciso repensar a questão da educação<sup>6</sup>, as fôrmas e as formas dos sistemas de ensino escolar, uma vez que aqui estou. Estes *corpos-limite* me apontaram para uma perspectiva da produção de conhecimento e saberes a partir da perspectiva do monstro, ou seja, a partir daquele que se *mostra*, aquele para quem é apontada a mira, não pelo viés da inclusão ou da intolerância, mas da elaboração de conhecimento através de experiências de contato com a monstruosidade.



Figura 09. Foto montagem.  
Apebook. Arquivo pessoal.

Invertendo os paradigmas, da normalidade para o monstruoso, as ideias de identidade e diferença desmoronam enquanto fatos da vida, fatos estatísticos de

<sup>6</sup> Compreendo “educação” (no campo do ensino da arte) como um sistema de elaboração de conhecimentos através de acontecimentos cotidianos, através da percepção do cotidiano, das poéticas e míticas pessoais como platô principal de trabalho, em lugar da repetição dos discursos autorizados pela história/arte oficial. Assim penso a educação no âmbito de sua potência de catalisar e estimular a produção intrínseca de saberes de cada corpo através da experiência, de um “saber da experiência”, como coloca Jorge Larrosa, em processos que visam uma ética-estética relacional do ambiente escolar/acadêmico.

tipificação, e abrem-se possibilidades de experiência e de existência numa perspectiva múltipla, menos polarizada. E novamente em Deleuze:

O mundo moderno é o dos simulacros. Nele, o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito” ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição. Queremos pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independentemente das formas da representação que as conduzem ao Mesmo e as fazem passar pelo negativo. (DELEUZE, 1988, p. 16).

*Uakti*: diz a lenda dos índios Tukano (AM), Uakti era um monstro de corpo esburacado que ao receber o vento emitia um som irradiante, que atraía as mulheres da tribo. Os índios, levados pelo ciúme, perseguiram e mataram Uakti, enterrando seu corpo na floresta. Ali cresceram altas palmeiras e de seus caules os índios fizeram instrumentos musicais de sons suaves e melancólicos, como o som do vento no corpo do monstro. Ao ouvirem esse som, as mulheres estarão impuras e serão tentadas.

A lenda pode ser tomada por nós como uma metáfora do que representa a autoridade monstruosa do CSO: os monstros não morrem, tornam-se novo território de imanência. Ainda que as sociedades tentem acabar com o *gauche*, este se replica em outros por redes rizomáticas. A alteridade permanente do monstro, desterritorializando na criação de novos territórios: um paradigma do monstro.

Desse modo, defendo aqui uma visão da criação de (re)conhecimento a partir das complexidades inerentes ao encontro das diferenças e suas repetições. Um conhecimento tácito (ainda que grite), empírico, que por meio de um atravessamento poético seja capaz de incitar outras formas de percepção para além da observação objetiva; porosidades e penetrações corpo-a-corpo. É necessário na contemporaneidade um retorno à experiência, desligada de juízos de valor e moral, mas simplesmente pela fruição das vivências:

De modo algum é o empirismo uma reação contra os conceitos, nem um simples apelo à experiência vivida. Ao contrário, ele empreende a mais louca criação de conceitos, uma criação jamais vista e maior que todas aquelas de que se ouviu falar. O empirismo é o misticismo do conceito e seu matematismo. Mas, precisamente, ele trata o conceito como o objeto de um encontro, com um aqui-agora, ou melhor, como um Erehwon de onde saem, inesgotáveis, o “aqui” e os “agora” sempre novos, diversamente distribuídos. Só o empirista pode dizer: os conceitos são as próprias coisas, mas as coisas em estado livre e selvagem, para além dos “predicados

antropológicos”. Eu faço, refaço e desfaço meus conceitos a partir de um horizonte movente, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia. (DELEUZE, 1988, p. 17)

No processo desestabilizador deste “horizonte movente” o corpo amplifica-se, entra em contato com outras trocas afetivas. Pensando sob a perspectiva dos biopoderes, a biossociabilidade e a formação de bioidentidades, o monstro mostra-se como um ser instável; sua bioidentidade (ou sua diferença) é mutante ainda que enquadrado nesta categoria “monstro” é próprio dele ser inconstante, mudar, mas por uma lógica diferente da lógica do consumo. Assim pode adquirir as mais variadas formas e espaços, impossível de ser classificado como “bom” ou “mal” a priori, uma vez que seus contextos e trajetórias são muitos.

Se na biossociabilidade as relações e agrupamentos sociais são determinados por critérios médico-científicos e o sujeito regido por um autocontrole, um autogoverno – através da internalização das regras desta sociabilidade – podemos assumir que há um sistema disciplinar sobre corpo sob um controle da normatividade ético-estética. O corpo das academias de ginástica, da cirurgia plástica, *body building*, *healthism*, *bodyism*, são corpos e propostas de vida que se aproximam da docilidade apontada por Michel Foucault, de corpos formatados segundo um adestramento corporal que compreende uma coação dos prazeres e desejos (instintivos e/ou construídos ao longo das trajetórias) que oferecem algum risco a estabilidade do biopoder. “Agora o corpo e a comida tomam o lugar da sexualidade como fonte potencial de ansiedade e de patologia” (ORTEGA, 2006, p. 43), o sexo muda para a boca, histeria vira anorexia ou obesidade. São consideradas patológicas práticas alimentares que não façam “bem” para a saúde e higiene, numa utopia da juventude eterna e do corpo que não se deteriora, corpos blindados e intangíveis pela iminência da morte (PÉLBART, 2004). Por um lado o sujeito afirma ser o que aparenta e se coloca como autogerido, voltado para a experiência do *eu* que é corpo. Entretanto nas camadas mais profundas e complexas da superfície, temos processos de subjetivação que oscilam “entre uma identidade a ser recusada e outra a ser alcançada” (ORTEGA, 2006, p. 46), a princípio independentes, mas profundamente comprometidos com o olhar e a aprovação do outro:

Hoje, sou o que aparento, e estou, portanto, exposto ao olhar do outro, sem lugar para me esconder, me refugiar, estou totalmente à mercê do outro. Já que o que existe (o corpo que é também o self) está à mostra, sou vulnerável ao olhar do outro, mas ao mesmo tempo, preciso de seu olhar, de ser percebido, senão não existo. (ORTEGA, 2006, p. 47).

Penso que se estamos todos expostos – seja pelo embate do dia-a-dia nas ruas, seja pelas mídias ou redes sociais –, todos se mostram e são mostrados, portanto, todos podem ser monstros, todos têm em si *devires-monstro* que são reprimidos (uma vez que carregam o estigma da negatividade) ao mesmo tempo em que se manifestam de muitas formas. Assim, “somente sendo idênticos à norma é que podemos nos esconder” (ORTEGA, 2006, p. 48), e mesmo neste processo de decalque a cópia do modelo em sua constante repetição pode apresentar anomalias, cópias que fogem ao modelo. Neste lugar da anomalia e da falha, do erro, acredito ser um lugar de possíveis ações transviadas do mesmo provocando ações em meio à inércia do embotamento automático.

As trajetórias pré-definidas dos corpos blindados, de ir de uma identidade a outra com uma pretensa objetividade, estes caminhos em linha reta os quais descrevem uma progressão, um máximo atingível, assemelham-se aos espaços sedentários e estriados descritos por Deleuze e Guatarri:

Ora, no espaço estriado, as linhas, os trajetos têm tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro. No liso, é o inverso: os pontos estão subordinados ao trajeto. [...] Tanto no liso como no estriado há paradas e trajetos; mas, no espaço liso, é o trajeto que provoca a parada, uma vez mais o intervalo toma tudo, o intervalo é substância [...] No espaço liso, portanto, a linha é um vetor, uma direção e não uma dimensão ou uma determinação métrica. (DELEUZE & GUATARRI, 1997, p. 184-185).

Assim, as amorfidades do liso nômade e do monstro se encontram e revelam possibilidades.

Resgatando práticas ancestrais ou na criação de um novo tribalismo, desta vez comprometido com uma natureza urbana, trans-ações e trans-vidas se revelam em outras perspectivas de entendimento que abarcam vetores para além de uma lógica a+b. Envolvendo rituais de passagem, modificações corporais não convencionais, modos de vida que empreendem performances num registro diferente do desempenho e da funcionalidade, linhas de fuga se revelam nesta zona de confronto que é o corpo. Coloco aqui alguns exemplos desses campos de autonomia e de

reflexos sociais da estigmatização de indivíduos pela da aniquilação ou subjulgamento das diferenças/identidades.

### **CORPO-OBRA: MANIPULAÇÕES CORPORAIS COMO PROCESSOS DE (DES)CONSTRUÇÕES ÉTICO-ESTÉTICAS**

Os processos de modificação corporal acompanham a história humana desde tempos remotos. Com suas origens em rituais tribais<sup>7</sup> de passagem, técnicas como tatuagem, escarificação, *body piercing*, *branding*, suspensão corporal, entre outras consideradas extremas, encontram-se hoje bastante difundidas nos contextos de grandes cidades, principalmente nos movimentos juvenis. Em 1967, Fakir Musafar (performer e grande conhecedor/praticante das modificações corporais) cunhou o termo “*modern primitives*” (primitivos modernos) para determinar o grupo de pessoas adeptas a essas práticas de desestabilização psicofísica, revelando um retorno aos rituais de passagem de modo a voltar-se para o corpo em contato com seu entorno a partir da assimilação da perenidade e fragilidade do humano. Retoma-se o caráter da experiência como saber, mas como coloca Peter Pál Pelbart pelo pensamento de Giorgio Agamben: “[...] a literatura e o pensamento também fazem experimentos, tal como a ciência. Mas enquanto a ciência visa provar a verdade ou falsidade de uma hipótese, a literatura e o pensamento têm outro objetivo. São experimentos sem verdade.” (PELBART, 2004, p. 139). Tal descompromisso com a verdade também pode ser prolongado àquilo o que é experimentado fisicamente, visceralmente.

Ampliando o foco para as modificações corporais relacionadas às hegemonias estéticas de acordo com os padrões de beleza e sexualidade vigentes na contemporaneidade, temos a questão *trans*: travesti, trans-homem, *shemale*. Outras manifestações de gênero que tocam questões eróticas e políticas, no que envolve a sociedade heteronormativa e homogeneizante, que são capazes de definir a linha tênue que separa a vida da morte através de conceitos patologizantes dos comportamentos.

Há ainda a presença das marcas de caráter punitivo e marginalizadas que trazem conotações e contextos completamente diversos, como nas inscrições tatuadas nos prisioneiros dos campos de concentração nazistas e a tatuagem carcerária.

---

<sup>7</sup> Quando me falo em comunidades tribais me refiro a sociedades ou grupos pré-colonização européia.



Nestes casos as técnicas surgem de acordo com a tecnologia disponível e não possuem relação direta com os rituais de passagem como citamos anteriormente. Entretanto, como veremos mais adiante, em ambos os casos a questão da alteridade e da resignificação dos corpos é latente, além da liminaridade. De modo a compor este corpo descrito, fragmento estas diferentes elaborações em três direções de análise: o ritual, o erótico e o estigma.

## **CORPORITUAL**

As modificações corporais fazem parte de nossa história enquanto seres culturais. Datam mais de cinco mil anos os primeiros registros destas práticas, comuns em diversas comunidades tribais e antigas civilizações, algumas já extintas, outras em busca da permanência de sua existência. As razões para a aquisição de uma marca corporal permanente ou a exposição do corpo a situações limite (como no caso da suspensão corporal, *kavadi* e *spearplay*) variam conforme as culturas e parâmetros pessoais; são infinitas. Entretanto, um fator comum entre os diferentes contextos indicam questões de (des)construção e percepção da corporeidade que pulsam no mundo contemporâneo na retomada destas práticas milenares.

Nos rituais de passagem o corpo do sujeito que se submete a estes processos é reconfigurado a partir de quatro princípios básicos: a dor, o sangue, a feitura de uma marca e a alteração de estado (PIRES, 2005). Alguns dos exemplos mais conhecidos e emblemáticos encontram-se nas comunidades indígenas brasileiras e ameríndias, tribos africanas, grupos aborígenes da Oceania e povos da Índia, entre outros sob o rótulo de “exóticos”, estampando as páginas de inúmeras revistas National Geographic programas da TV a cabo. Nestes casos toda estrutura social, cultural e política é baseada em um mundo mítico em profunda relação com o corpo e a natureza. Podemos citar como exemplo o ritual da tribo Kaningara em Papua Nova-Guiné, em que na mitologia local o crocodilo é considerado o deus criador do mundo devido à grande quantidade desses animais na ilha. No ritual em questão, os homens da tribo são escarificados com lâminas, vidro ou qualquer outro material cortante, de modo a tornar a pele o mais semelhante possível ao couro do animal, através de um xamã designado para executar as marcas. Assim se fortalecem aproximando-se de sua divindade a partir da superação, ou ainda, do transbordamento da dor e da similitude física. O ritual é visto por seus praticantes

como um segundo nascimento, trazendo orgulho e proteção divina. É comum e aceitável tanto o antropomorfismo quanto o zoomorfismo, o que para grande parte das sociedades civilizatórias é visto como “demoníaco”, “profano” ou “antinatural”: monstrosidades.

O sujeito que ritualiza é posto num lugar de vulnerabilidade uma vez que autoriza a manipulação de seu corpo pelo outro, bem como se entrega a uma espaço-temporalidade desconhecida e incerta, ainda que haja regras ou combinações pré-determinadas. Entretanto, por trás desta aparente submissão, este mesmo corpo evoca um caráter de resistência e força, a fim de superar limites, estes geralmente relacionados com a dor e o verter de sangue inerente à feitura de

marcas corporais de tal porte.

Neste contexto, da marca corporal como ritual de passagem, há um deslocamento de fronteiras, um borramento. Victor Turner coloca este tipo de experiência como um estado liminal. Este estado se constitui a partir



Figura 10. Fotografia. Ritual de escarificação da tribo Kaningara, em Papua Nova Guiné. Foto: Lars Krutak. Fonte: [http://www.florenctattooconvention.com/2011/index.php?option=com\\_content&view=article&id=38&Itemid=165&lang=en](http://www.florenctattooconvention.com/2011/index.php?option=com_content&view=article&id=38&Itemid=165&lang=en)

do momento em que o sujeito é posto numa condição de sujeição e entrega que provoca novas percepções acerca de si mesmo e de seu entorno. Turner descreve o estado liminal dos rituais como um evento recorrente na vida da comunidade, carregado de ambiguidade e paradoxos. O indivíduo é despido de sua identidade: “they are stripped of names and clothing, smeared with the common earth rendered indistinguishable from animals”<sup>8</sup> (TURNER, 1892, p. 26), de modo a renascer após o

<sup>8</sup> Tradução da autora: “eles são despojados de seus nomes e roupas, amalgamados à terra comum dilacerados tornando-se indistinguíveis dos animais”.

ritual como um novo ser, concluindo e abrindo uma nova etapa de vida. São recorrentes as imagens dicotômicas como nascimento-morte, macho-fêmea, comida-excremento, mas aqui formam híbridos como nas imagens de divindades hermafroditas ou polisssexuais; polaridades que se cruzam. O autor também coloca que nestas sociedades o ritual está vinculado a uma obrigação dos indivíduos com o coletivo. Entretanto esta obrigação se relaciona a um caráter lúdico, ao invés do caráter do trabalho nas estruturas industriais e pós-industriais.

A questão da vulnerabilidade do corpo ritualizado pode ser confundida com os processos de sujeição que analisaremos mais adiante com as nazi-tatuagens, entretanto, como veremos, o desejo do sujeito e os poderes investidos ao corpo são completamente avessos devido à finalidade das ações e os meios pelos quais operam. Enquanto o ritual tangencia a morte como potência de vida, sistemas totalitários e agônicos procuram a aniquilação de alguns tipos de vida em detrimento da sobrevivência de outras. Um divisor pode ser pensado a partir da ocorrência de sistemas de crueldade que criam máquinas de matar em massa, higienizando o contato assassino-assassinado a partir de táticas de apagamento das identidades/diferenças e extermínio.

Retornando aos rituais, estes estão presentes em praticamente todas as sociedades, pontuando a transição entre estados que variam num imenso leque, de aspectos espirituais a status social e econômico. Do nascimento à morte ao longo de nossas vidas passamos por uma porção deles como formas de reconhecimento, pessoal e/ou coletivo. Considerando que são práticas geradas a partir da convivência entre os membros das comunidades – seja no âmbito local ou global, pelo consenso entre os indivíduos ou mediadas por instituições – nos indicam platôs de significação cultural, indicam leituras possíveis sobre o pensamento e modo de viver desses grupos. Como coloca a antropóloga Kênia Kemp: “o corpo submetido a um ritual de passagem demarca fronteiras, trazendo à experiência informe do sujeito os resultados de sua trajetória no grupo ao qual pertence” (KEMP, 2005, 26). Os códigos que formalizam os rituais bem como sua organização são imensamente variáveis, interessando neste estudo os ritos envolvendo a radicalidade da experiência do corpo, justamente borrando as fronteiras num *limite* sempre ajustável e *deslimitante* que está presente na ideia de *corpolimite*.

O ritual nesta perspectiva tende a explicitar as alterações biológicas, sociais, culturais do indivíduo de modo a incluí-lo em determinadas esferas do coletivo

através de um cruzamento de limites, marcando estas passagens por meio de intervenções físicas. Nos contextos tribais os rituais geralmente envolvem um sacrifício, uma oferenda aos deuses e/ou à comunidade por parte daquele que passa pelo processo. E no sentido contrário: a comunidade volta suas atenções para o ritualizado, pois este faz parte de sua existência, operando segundo uma *ecológica* (GUATARRI, 1989). O corpo aqui é então mídia propagadora de saberes através de sua ação ético-estética no mundo, travando diálogos e discursos que vão para além do entendimento racional.

Os rituais de passagem tratam de compreensões de mundo que são criadas a partir da percepção da *fisicalidade* das coisas a partir da experiência de sua corporeidade em relação a tudo que o toca. Tal lógica se amplia para os horizontes do mito, assim a cada novo ritual os mitos são recriados e corporificados seja através de totens ou do próprio corpo, este por vezes também transformado em totem. Podemos tomar como exemplo o Kuarup, grande ritual das tribos xinguanas em homenagem aos mortos ilustres da tribo que promove a festa.

Em 2010 durante o festival Universo Paralello (BA) me encontrei com uma pequena parte da tribo Kamayurá e o cacique Kotok que contou um pouco sobre o ritual. No início da conversa ele disse: “os brancos não sabem dar festa”. Para mim era estranho ouvir esta colocação devido ao contexto no qual estávamos: o segundo maior festival de música eletrônica do mundo. Então ele explicou: no Kuarup a festa inicia-se no seu preparo. Passam cerca de um mês, caçando, pescando, preparando a bebida (cauim, derivada da mandioca), cortando os troncos de madeira que representarão os mortos, fazendo os enfeites... São semanas de muito trabalho e festa, envolvendo rituais cotidianos. Alguns saem para convidar as tribos amigas que são recebidas e acolhidas pela tribo que oferece o ritual. Kuarup é o nome do tronco que representa o morto, vindo da mitologia de criação do povo pelo herói Mavutsinim, presente em muitas histórias das tribos do Xingu. Neste mito, Mavutsinim prepara o ritual com a intenção de reviver os mortos. Durante vários dias recomendava aos outros índios que cantassem, dançassem, e não chorassem para que a mágica funcionasse. No último dia quando os troncos já estavam quase se tornando gente, Mavutsinim pediu para que todos se recolhessem em suas ocas e no dia seguinte poderiam ver os Kuarup apenas aqueles que não tivessem relações sexuais na noite anterior. Um índio desobedecendo às instruções sai e vê os Kuarup que voltam a ser só madeira. Deste dia em diante o Kuarup não seria mais um ritual

para reviver os mortos, mas sim para chorá-los pela última vez os deixando livres para sempre, e os troncos foram jogados no rio. Assim, hoje o ritual dura cerca de três dias (fora o tempo de preparação), onde há canto, danças, choro, comida, bebida e luta, o Huka Huka, terminando com os troncos lançados à água.

Através de vídeos e relatos, principalmente do cacique Kotok e o pajé Sapaim Kamayurá, pude perceber a visceralidade do ritual, a potência transformadora de lançar o corpo ao limite a partir da percepção deste corpo enquanto *membrana vibrátil*, porosa. Esta porosidade, esta possibilidade e abertura para o contágio, para a troca e dissipação do corpo no espaço e no tempo, senti com o pajé Sapaim numa breve, mas intensa experiência de um ritual de cura.

De modo semelhante podemos comparar com o contexto urbano das práticas de transformação do corpo. “Para mim, não existe nenhuma dor real, mas somente uma sensação. É belo ter uma sensação que atravessa o corpo: assim sei que estou vivo” (Fakir Musafar *apud* PIREZ, 2005, p. 112). A colocação de Fakir nos revela a esfera experiencial e existencial das modificações corporais. Sendo um dos pensadores fundamentais para o entendimento dos corpos modificados, trouxe para a contemporaneidade a visão ritual intrínseca aos procedimentos de transformação do corpo. Nascido em 10 de agosto de 1930 em South Dakota (EUA) – local onde na época dois terços da área eram destinados à reserva indígena – é diretor e professor da *Fakir Body Piercing & Branding Intensive*, escola localizada na Califórnia (EUA) onde são ensinadas técnicas como o *body piercing*, *branding* e suspensão corporal, a partir do viés das práticas xamânicas, um dos campos de pesquisa mais relevantes para este experienciador do corpo. Não menos importante, também buscou o aprofundamento de práticas de fetiche que também radicalizam a experiência corpórea.

O interesse pelas intervenções físicas, segundo Fakir, surgiu quando viu pela primeira vez pessoas que faziam experiências corporais como contorções e tatuagens numa feira de atrações, aos 6/7 anos de idade. Ao deparar-se com estas práticas, passou a pesquisar e aplicar em si próprio perfurações e tatuagens, de modo a perceber as alteridades do corpo mediante estes procedimentos tendo como referencial exemplares da revista *National Geographic* e enciclopédias anteriores à Segunda Guerra Mundial que traziam imagens e informações referentes às técnicas de modificação corporal praticadas em sociedades tribais. Importante ressaltar aqui que estes verbetes ilustrados foram censurados após a guerra. Aos 13 anos Fakir

fez sua primeira perfuração, no prepúcio, como um ritual de passagem que durou o dia todo.

Fakir vê nestas intervenções, que intitula de “jogos corporais”<sup>9</sup>, uma chave para o acesso a portais através da experiência física, de modo a provocar um transbordamento do inconsciente, materializando o imaterial e expandindo as possibilidades de percepção. Assim, em seu pensamento encontramos três fatores que regem as experiências físicas deste caráter: a magia, a dor e o tempo.

Um dos trabalhos mais importantes de Fakir foi o ritual registrado no documentário *Dances Sacred & Profane* (1985) do fotógrafo Charles Gatewood, onde remonta o ritual da Dança do Sol (ou Juramento ao Sol), tradicionalmente feito pelos índios *Sioux*, *Mandan* e *Lakota* da América do Norte, em parceria com Jim Ward (um dos criadores e proprietários da Gauntlet, primeira fabricante de joias próprias para *body piercing*).

Originariamente, o ritual era feito como uma doação do sangue e da carne a Terra, constituído de três etapas: a busca da visão, a tenda do suor e a suspensão corporal. Esta última restringia-se apenas aos homens da tribo, uma vez que as mulheres já doavam sua carne e seu sangue pela menstruação e pelo parto. Os dançarinos são apadrinhados por um membro mais velho da tribo que já tenha passado pelo sacrifício que os acompanha durante todo o preparo e momento do ritual. Porém ao contrário do que usualmente se imagina, a Dança do Sol



Figura 11. Fotografia. Fakir Musafar (da esq. Para dir.): *Dances Sacred and Profane* (1982), aparição na *International Tattoo Convention* (1979) e *The Perfect Gentleman* (1959). Fonte: <http://www.fakir.org>



homenageia os aspectos femininos da natureza como descreve Jamie Sams: “O objetivo da Dança do Sol é permitir que jovens Guerreiros partilhem o sangue de seus corpos com a Mãe Terra. Acredita-se que as mulheres fazem isso durante sua Lua, ou ciclo menstrual. As mulheres doam sua dor durante o parto, e os homens durante a Dança do Sol, para que o seu povo possa continuar a existir.” (SAMS, 1993, 93). Assim, há a busca de um equilíbrio das forças masculinas representadas pelo Sol e as femininas, representadas pela terra para a manutenção da vida. Desse modo não se apresentam como forças opostas, mas complementares, como podemos ver na figura chamada *Ma-ho*:

(...) pessoa de quem se dizia que possuía duas almas em um só corpo. A pessoa possuidora de “Duas Almas” sempre era um homem com características femininas, ou uma mulher com características masculinas. Na América Nativa isto era visto como terceiro sexo, e era considerado um dom bastante raro e muito bonito. Os Ma-ho possuíam a faculdade de representar homens e mulheres igualmente. Como apenas uma pessoa podia subir no Mastro da Dança do Sol, possuir uma pessoa assim, de dois sexos, dentro da Tribo era considerado um sinal de sorte. (SAMS, 1993, p. 92).

Esta era responsável por subir no Mastro e no alto fixar a Sacola da Dança do Sol, uma espécie de patuá contendo vários objetos (penas, garras, ossos, pelos, dentes) representando os poderes de cura dos seres da natureza.

No terceiro dia do ritual que dura quatro, é realizada a suspensão (*O-Kee-Pa*) através da perfuração dos peitorais inserido duas estacas (geralmente de madeira ou osso) presas a tiras de couro por onde o corpo é erguido por cordas na chamada *Árvore da Vida* (ou *Pessoa-em-Pé*). A pele deve rasgar ao final para que o sacrifício se concretize. As mulheres costumam provocar sangramento em seus corpos através de pequenos cortes nos braços: “Deixam o sangue escorrer e tocar o corpo da Mãe Terra em sinal de respeito pelos dançarinos e para, uma vez mais, consagrar suas vidas à guarda e à preservação de todas as coisas vivas.” (SAMS, 1993, p. 93).

No ritual proposto por Fakir e Jim, foram realizadas duas versões da última parte do ritual. Na primeira é feita uma perfuração superficial no lado esquerdo do peito onde é atada uma corda amarrada a uma árvore. Os dançarinos então dançam até que a pele se rompa, o que pode levar horas. Na segunda versão, são feitas duas perfurações no peito – de maior profundidade que na primeira – onde são colocados ganchos e o corpo é suspenso em uma árvore. O interessante de notar

no vídeo a mudança de estados pelo semblante de ambos, mas especialmente de Fakir. Os giros na árvore até que seus pés saíssem do chão, momentos de inconsciência, quase morte, e o retorno ao solo num despertar silencioso. Exacerba-se as potências do corpo frágil.

Podemos perceber através dos relatos e do documentário o caráter de transformação psicofísica destes rituais. Nestes casos, a questão principal não se encontra no aparato estético apenas (ainda que este seja intrínseco aos rituais de passagem através da pintura corporal, adornos e objetos), mas também no caráter de reconfiguração dos estados perceptivos através da dor física, transformada em potência de vida: um processo *autopoiético*, um processo criativo. No filme *Um Homem Chamado Cavalo* (1970), um dos relatos cinematográficos ficcionais mais fiéis e importantes sobre Dança do Sol baseado nas cartas e pinturas de George Catlin e Carl Bodmer (séc. XVII), a primeira fala do filme nos indica a natureza desta proximidade entre dor e transcendência: “Oh Wakantanka, Grande Espírito do Sol, fonte de toda vida criado em violência, prazer e dor e que tira a vida para manter a vida. Continuando o ciclo eterno de vida e morte, sou humilde e obediente diante de ti. Faça valer a pena!”. Neste sentido, não há uma negação dos impulsos da violência e do rompante da morte, pois estes fazem parte da potência criadora de vida, segundo a fundamentação mitológica (cultural, social e política) deste povo.

O personagem vivido por Richard Harris é um inglês capturado pelos Sioux e dado de presente à mãe do chefe para ser seu criado. Bem como a descrição de Victor Turner sobre os estados liminares/liminóides do ritual: é despido de suas roupas, de seu nome e de sua identidade humana, posto não como homem, mas como cavalo. Durante o filme acompanhamos sua trajetória até manifestar o desejo tornar-se verdadeiramente um homem, segundo as regras da tribo, e adquire o direito de casar-se com uma índia através do Juramento ao Sol, em sua “pequena morte”. Desse modo, passando pelo sofrimento, torna-se sagrado.

Em meados de 1800, a prática foi proibida pelo governo dos EUA. Por que a dor e o sangue devem ser evitados a qualquer custo? Por que os relacionamos à violência desenfreada e ao interdito, dando-lhes um caráter de negatividade? Em Georges Bataille<sup>10</sup>: “(...) o temor, que é fundamento do nojo, não é motivado por um perigo objectivo. (...) nada de tangível nos provoca objectivamente a náusea, o

---

<sup>10</sup> O *Erotismo*. (1988)



nosso sentimento é um sentimento de vazio e conhecêmo-lo no desfalecimento.” (BATAILLE, 1988, p. 51).

Tratando de uma “escatologia coletivizada”, os rituais que descrevemos parecem causar nas sociedades contemporâneas um estranhamento que vai de encontro com o temor à morte, uma vez que esta coletividade representa o convívio com polaridades que a princípio devem ser evitadas para a manutenção da ordem. Deste modo, ao falarmos nestas práticas nos aproximamos mais de um Corpo Sem Órgãos do que de um organismo.

Outro ponto a ser considerado é que estas práticas rituais, tradicionais e algumas delas praticadas até hoje, são sempre conduzidas por um(a) xamã (ou pajé) que representa um intermediador entre mundos. Deslocando nosso olhar para o contexto urbano, o xamã é substituído pelos modificadores corporais: tatuadores, *body piercers* e até mesmo cirurgiões plásticos.

Os *modern primitives*, a partir deste resgate às tradições tribais, podem ser compreendidos então como corpos construídos através da colagem de tradições, *patchwork* de tecnologias, ancestrais e contemporâneas. Menos do que estar em conformidade com a biologia e com o “naturalmente construído”, estes corpos modificados emanam de desejos de transformação: são construções culturais. Buscam a criação de espaços que apresentem traços das comunidades às quais fazem parte e/ou tomam como referência através destas pequenas poéticas de imanência dos corpos.

## CORPOERÓTICO

Em comunidades tribais também há a marca corporal de cunho estético, para tornar o corpo belo (pensando-se na maior amplitude em que a beleza possa ser concebida), de acordo com os padrões vigentes de cada cultura. Em alguns lugares do continente africano a aquisição de marcas faz parte da construção de um corpo maduro e desejável. Como por exemplo, o caso das mulheres das tribos *Mursi* e *Suri* (Etiópia) que fazem o alargamento do lábio inferior como forma de aumentar o valor de seu dote, tornando mais fácil conseguir um casamento. Quanto maior o lábio, maior o dote e mais atraente é a mulher. Assim, o processo inicia-se quando são crianças, projetando para o futuro o que pode ser visto como um “investimento estético” de modo que não tenham dificuldades em encontrar um companheiro. Na

Nigéria a escarificação é feita com este mesmo intuito de forma que uma mulher sem marcas corporais é considerada desprovida de atrativos físicos. Em geral, as inscrições são feitas com pigmento preto ou através de incisões profundas onde são inseridos corpos estranhos (pedaços de madeira, folhas, terra, farinha de mandioca, entre outros materiais) a fim de provocar queloides. Assim, formam marcas em relevo alterando a silhueta e ornamentando o corpo com formas geométricas.

Há ainda o *kakoushibori*, prática comum entre as mulheres do Japão que consiste numa



Figura 12 e 13. Fotografia. Nigeriana com escarificações na barriga (esq.) e mulher Mursi (Etiópia) com alargamentos e escarificações. Fonte: *Teorias da Tatuagem*, 2001.

tatuagem escondida. Feita com pó de arroz ou óxido de zinco aparece apenas em algumas circunstâncias, como excitação, banho quente ou quando sua portadora está alcoolizada. Nestes estados o desenho é revelado com um contorno vermelho. Neste caso, o adorno faz parte de uma prática velada, de forma que a marca é exposta somente em situações de intimidade como as descritas acima, e que faz parte do universo do *fetiche*.

O fetiche, segundo Valerie Steele, trata de uma forte preferência (em maior ou menor intensidade) por certos tipos de parceiros, estímulos ou atividade sexual. Em um primeiro momento, o discurso sobre as práticas fetichistas eram de cunho religioso e antropológico, havendo tratados de missionários que denunciavam religiões “bárbaras” de pessoas que adoravam “ídolos de madeira e barro”. Já no início do século XIX o termo era utilizado para descrever qualquer adoração irracional, passando posteriormente à ideia marxista de “fetichismo de produto”:

(...) analisando o conceito em termos de falsa consciência de classe, escreveu Marx, os trabalhadores que produzem objetos com estes atributos outorgam um valor “secreto” que dá a cada item de consumo a qualidade de um “hieróglifo social” que precisa ser decodificado. (STEELE, 1997, p. 13).

Sob a perspectiva da psicologia humana, estudiosos como Richard von Krafft-Ebing (que cunhou os termos *sadismo* e *masoquismo*, a partir de Marquês de Sade e Leopold Von Sacher-Masoch respectivamente), o fetiche é considerado um desvio sexual. Nesse contexto, as práticas fetichistas eram veladas – ou supostamente deveriam, pois por vezes foram tratadas como ilícitas moralmente e até mesmo legalmente – mantidas em segredo por conta da estigmatização social, bem como o exercício da sexualidade em geral.

Na contemporaneidade os significados da palavra se ampliam, com o cruzamento de diferentes discursos: “fetichismo não fala somente “sobre” sexualidade; refere-se também demasiadamente sobre poder e percepção” (STEELE, 1997, p. 13). Pois que em meados do século XX, há um desvelamento do fetiche via a criação de clubes e festas com este caráter, como, por exemplo, o clube londrino sadomasoquista *Torture Garden*. Assim, os adeptos às “bizarrias” sexuais passam a coletivizar e elaborar de maneira complexa questões relacionadas às práticas que passam pela modificação corporal. O *tight-lacing* é uma das técnicas utilizadas das mais valorizadas, onde há casos de mulheres que chegaram a estreitar a cintura até 30 cm de circunferência, além do *body piercing* e da tatuagem que são amplamente utilizados tanto como adorno, quanto como um processo envolvendo dor e prazer de gozo – por quem aplica e em quem é aplicado. Fakir foi adepto da prática durante alguns anos. Há ainda técnicas de amarração com cordas (*Shibari*, técnica japonesa milenar), encasulamentos com plástico filme, látex, fita adesiva entre outros materiais, *piercings*, açoitamento, jogos com calor (cera de vela ou *branding*), entre muitos outros. Musafar ao elencar sua lista de jogos corporais leva em consideração algumas das técnicas listadas aqui entre outras, devido a grande efervescência das práticas sexuais a partir dos anos 1960 em clubes fechados, além da pertinência diante da busca de alteridade de limites. A moda por sua vez apropria-se desta estética popularizando-a. Os adornos, os objetos, os acessórios adquiridos pelos adeptos a estas práticas carregam uma simbologia de nuances e estratos de relações de poder que cria códigos, ainda que flexíveis e mutáveis, de leitura estética dos corpos.

Partimos  
então para o Rio  
de Janeiro.  
Mulher Pera,  
Mulher Melancia,  
Mulher Jaca...  
*Frutamorfismo.*  
As mulheres que  
se transformam  
em mulheres-fruta  
a partir de



Figura 14. Frame de vídeo. Frame do documentário Bombadeira (2007).

atributos físicos que as assemelham em algum ponto com as frutas que se autodenominam. Este fenômeno encontra-se intimamente ligado à liberdade sexual das mulheres além de representar uma alteração considerável nos padrões de beleza vigentes: sai a magreza das passarelas e entram as curvas das fanqueiras. Fazendo uso das academias e cirurgias plásticas principalmente através de implantes de silicone e lipoescultura, reconfiguram seus corpos de modo a dar materialidade aos fetiches “tipicamente” brasileiros: a maior bunda, os seios mais exuberantes, a cintura mais fina. Além das alterações físicas, está em jogo a construção do discurso *funk*. Através das músicas de Tati Quebra Barraco, Gaiola das Popozudas<sup>11</sup> entre outras, o corpo feminino e a noção de feminilidade se reterritorializam com a nova percepção dos comportamentos sexuais. “A foda tá liberada”, “a porra da buceta é minha”, “sou feia, mas tô na moda”, as mulheres do *funk* reconfiguram o comportamento feminino através do escracho, do esculacho, e do arregaçar-se, aproximando-se de um universo antes interdito às mulheres: o campo da pornografia. O corpo modificado neste sentido reflete então uma transgressão de exercício de poderes, pois além do processo em si de

<sup>11</sup> Tati Quebra Barraco canta: “Eu fiquei 3 meses sem quebrar o barraco, / Sou feia, mas tô na moda, / tô podendo pagar hotel pros homens / isso é que é mais importante.” (Sou Feia, mas tô na Moda). “Não adianta de qualquer forma eu esculacho / Fama de putona só porque como seu macho / (...) / Se prepara mona que a gente tá na pista / Sem neurose / (...) / Seu pittbull é Lassie, tu é rosa ou margarida? / Seu pittbull é Lassie, tu é rosa ou margarida? / Tu tem marra de Sansão mas tu é Dalila.” (Fama de Putona).

E a Gaiola das Popozudas: “E aí seu otário / Só porque não conseguiu foder comigo / Agora tu quer ficar me difamando né? / Então se liga no papo / No papo que eu mando / Eu vou te dar um papo / Vê se para de gracinha / Eu dou pra quem quiser / Que a porra da buceta é minha / É minha é minha / A porra da buceta é minha / (...) / Se liga no papo / No papo que eu mando / Só porque não dei pra tu / Você quer ficar me exclamando / Agora, meu amigo / Vai toca um punhetinha / Porque eu dou pra quem quiser / Que a porra da buceta é minha” (A Porra da Buceta é Minha).

transformação do corpo, está embutido um comportamento cultural que ora as identifica como mulheres vulgares e – bem como nas antigas definições de fetiche – com desvios de conduta sexual (e moral), ora como libertárias e anárquicas.

Já as travestis conhecidas como *bombadeiras* por injetarem silicone industrial a fim de adquirirem as formas femininas tão desejadas, passam por um processo doloroso por conta da precariedade das técnicas. “Ela tá sentindo dor, mas sabe que vai ficar bonita. É a dor da beleza”<sup>12</sup>. Através de técnicas caseiras e sem qualquer assistência médica, estão duplamente na linha de fronteira: no limite de gênero e de vida e morte. Geralmente quem aplica o silicone (o “xamã” que conduz este processo) são travestis que já passaram pela experiência de ter a substância injetada em seu próprio corpo. Muitas aderem a esta prática por ser mais acessível economicamente do que uma cirurgia plástica. Entretanto, por ser um tipo de substância que é facilmente rejeitada pelo corpo, muitas acabam tendo complicações de saúde. O transgênero está no que podemos considerar o grau mais extremo das modificações corporais, pois estão profundamente comprometidas pelas relações de moralidade da sociedade, mais do que as mulheres-fruta, pela questão do gênero: tratam não de feminino e masculino, mas de sexualidades plurais. Além do desejo de transformar o corpo masculino em um corpo mais próximo do feminino – mas ainda assim não é corpo feminino, é corpo travesti: um tipo de híbrido – há ainda a questão financeira, pois parte delas trabalha com a prostituição por não haver espaço social para exercerem outras profissões justamente por conta do estigma social que carrega uma travesti de sempre ser identificada como uma monstruosidade.

No documentário *Bombadeira* (2007), esta relação entre estigma social e fetiche fica clara a partir dos depoimentos de diversas transexuais da Bahia. Muitas delas colocam que para ter sucesso nas ruas é necessário ter um corpo lapidado, esculpido como o de uma mulher dentro dos padrões de beleza, mas com o diferencial de ter um pênis. Há ainda a necessidade de atingir uma estética corporal que seja condizente com sua autoimagem: “eu sou uma travesti”. Entretanto a escolha por esta construção estética é circundada por uma série de pré-conceitos arraigados numa concepção moralista heteronormativa. Ou seja: uma travesti é bem quista sexualmente pelos seus atributos físicos, pelo fetiche, mas é posta à margem

---

<sup>12</sup> Depoimento da travesti Samara, do documentário *Bombadeira* (2007).

enquanto sujeito social de maneira brutal, ocorrendo verdadeiros casos de extermínio pelos sistemas públicos de saúde que muitas vezes se negam a prestar socorros às travestis, inclusive em casos de rejeição do silicone, além dos altos índices de assassinatos e suicídios.

Nestes exemplos citados, notamos que a construção da sensualidade e da sexualidade para estes sujeitos está intimamente ligada à maneira como constroem seus corpos a partir destas marcas complementares. Levando esta ideia mais adiante, temos que os processos de dor envolvidos nos procedimentos também se relacionam com esta construção da beleza de maneira que esta invoca um caráter de força, bem como discutimos anteriormente com relação aos rituais de passagem, e ainda de posicionamentos políticos acerca do que é permitido ao corpo: *que pode o corpo?*



Figura 15. Frames de vídeo. Luisa Marilac.

Frames do vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ikzC29rV75A>

## CORPOESTIGMA

A modificação corporal também pode ser utilizada como meio de diferenciação social, identificando os sujeitos de uma mesma comunidade através de uma marca comum a todos ou localizando cada indivíduo em sua posição hierárquica. Um exemplo clássico é o movimento *punk* dos anos 1970 onde os jovens ao utilizarem *piercings* e tatuagens se reconheciam como pertencentes ao mesmo movimento ideológico, de acordo com códigos estéticos, bem como os

*hippies* e *beatniks*, como forma de resistência política e também como uma ferramenta que os distinguisse de outros grupos e da sociedade em geral, com a qual não partilhavam a mesma visão de mundo.

Nas comunidades tribais, podemos citar os *Maori* (Nova Zelândia). Estes utilizam a tatuagem e a escarificação como uma forma de marcar os guerreiros e determinar hierarquias sociais. Geralmente marcados no rosto, quanto mais marcas um guerreiro possui, maior é a sua força e maior é o temor causado no inimigo. A marca, vista como um símbolo de força sagrada, então carrega um caráter de prestígio e *status* social diferenciado os sujeitos perante a comunidade. Deste modo não era permitido que os escravos possuíssem a marca. O contato do ocidente com esta cultura provocou um choque cultural, durante o século XIX a sociedade europeia costumava colecionar cabeças tatuadas de guerreiros maoris. Uma vez que estes recebiam em troca armas de fogo, por vezes tatuava-se fora do caráter ritual, com o único intuito de sacrificar o indivíduo como moeda de troca.

Na Polinésia, a tatuagem é um símbolo social de forma a dividir classes. Segundo a mitologia, são os deuses que ensinam os homens a tatuar. Assim, a tatuagem é feita apenas dentro de um ritual sagrado. Uma cerimônia coletiva é realizada sempre na mesma data e os envolvidos devem ter a mesma idade. As intervenções iniciam-se aos doze anos e terminam por volta dos dezoito. Aos homens é permitido que se tatue o corpo todo, já às mulheres é permitido tatuar apenas rosto e membros.

No Japão também temos o famoso exemplo das tatuagens da *Yakusa*, que os identifica enquanto membros da mesma associação mafiosa. Neste caso a tatuagem é feita no corpo inteiro contendo um tema principal (flores, dragões, samurais, etc.), parando apenas nos tornozelos, pulsos e pescoço. O processo é longo, podendo durar anos, através da técnica do *tebori*, método tradicional de tatuar artesanalmente, sem a utilização da máquina elétrica.

Há, entretanto, dois casos em que a marca corporal torna-se determinante para a representação social dos indivíduos, estigmatizando-os de maneira agônica: as nazi-tatuagens e a tatuagem carcerária.

A tatuagem desempenhou um importante e triste papel durante o regime nazista nos campos de concentração a partir de 1941. Desde o início os deportados passavam por um ritual de desumanização onde eram despidos de suas roupas e todos os pelos do corpo, incluindo cabelos, eram totalmente raspados. Suas roupas

e objetos pessoais eram descartados e passavam a vestir o uniforme que lhes era dado, uniforme este que não passava por nenhum processo de higienização sendo que já havia sido usado e reusado por toda sorte de pessoas. Este processo fazia com que a aparência dos prisioneiros se distanciasse do que era antes de chegarem aos campos, perdendo suas singularidades com o objetivo de uma padronização.

Com o aumento crescente do fluxo de novos deportados e mortes dos prisioneiros, foi adotado um novo sistema, mais eficiente que a numeração contida nos uniformes. Ao invés de marcar as roupas, a pele passou a ser o suporte da grafia. Ainda que a tatuagem tenha sido adotada supostamente como medida administrativa havia ainda um teor punitivo. Levando em conta que nas religiões judaico-cristãs a tatuagem, a marca corporal, representa uma injúria, um ato de violação ao corpo, os judeus tatuados em Auschwitz passavam por um doloroso processo de violência contra o corpo e contra suas crenças.

A partir do momento em que portavam o número tatuado na pele, perdiam simultaneamente seus nomes, respondendo apenas à numeração inscrita: “você não tem mais nome, este é seu nome” (RAMOS, 2006, p. 52). Como coloca a autora Célia Maria Antonacci Ramos a perda do nome através da marca representa a aniquilação do sujeito. Uma vez que o nome estabelece a mediação entre a identidade e a memória, entre o sujeito e a sociedade e círculos sociais, este é anulado de sua condição de sujeito e, conseqüentemente, de sua representação social. No caso dos campos de concentração esta aniquilação representava também a morte do grupo social.

Desde a entrada nos campos, os deportados já presenciavam sua sentença de morte. Entretanto, com a introdução da inscrição injuriosa no corpo, esta sentença passou a se estender pela duração da vida dos sobreviventes. Mesmo nas tentativas de remoção, a tatuagem não é totalmente apagada e, além disso, deixa uma nova marca. Assim, a inscrição funciona como uma extensão da memória. No caso das tentativas de remoção, são memórias sobrepostas.

Com a compreensão de que a memória é a reconstituição e invenção constante do passado, os sobreviventes de Auschwitz carregam por toda a vida o fardo de lembrar o nazismo marcado para sempre na pele. A marca então carrega a compreensão de um aniquilamento do sujeito – em maior escala de um povo e/ou grupo social – através da proibição da diferença, de uma identificação mórbida da carne que alimentava as máquinas de matar em massa.



Nos sistemas carcerários a tatuagem possui uma função de identificação e organização entre os detentos, diferente do que vimos anteriormente no contexto nazista. Uma vez que o corpo é o último espaço de liberdade de um detento, as inscrições delimitam a forma de utilização e apropriação desse espaço.

Os detentos adotam a prática da tatuagem como um método de comunicação e identificação interna. Entretanto, esta codificação organizacional ultrapassa o núcleo dos detentos e passa a ser lida e interpretada pelos que se relacionam com o ambiente carcerário: agentes penitenciários, advogados, juízes, policiais, promotores, jornalistas, além da sociedade que aos poucos toma conhecimento destes símbolos.

Nos presídios as inscrições têm como função classificar os indivíduos pelo grupo ao qual pertencem ou delito cometido. Quanto mais exposto o local da marca, mais simples e cifrado é o desenho. Geralmente os motivos variam entre pontos (o número de pontos grafados correspondia a um tipo de crime ou facção), siglas e iniciais, caveiras, dragões, além dos motivos religiosos. O procedimento, executado pelos próprios detentos, é feito de forma precária, com os materiais que lhes são acessíveis: tinta de caneta esferográfica, agulhas de costura, pregos, arame ou qualquer outro material perfurante, cinzas, urina, entre outros.

Entretanto, a tatuagem neste contexto possui uma significação ambígua. Ao mesmo tempo em que o preso que opta por adquirir a marca passa a construir e determinar sua posição hierárquica entre os detentos passa também a definir sua posição perante a sociedade como o excluído, a escória. Outro ponto é a tatuagem feita como punição ou ridicularização, como por exemplo, o que ocorre com estupradores e homossexuais. Estes são tatuados à força de modo a serem identificados dentro da prisão como excluídos deste sistema particular.

Com relação à memória, a tatuagem carcerária possui características que aproximam da marca complementar ancestral. Neste ambiente, o procedimento funciona como um rito de passagem, um rito de entrada, e descreve ao longo do tempo a história do sujeito dentro e fora. São inscritas na pele, além dos atributos criminais, suas histórias de amor, as saudades e os anseios. Tais memórias e atribuições são mantidas em segredo entre os presidiários de forma a criar uma comunicação o mais restrita possível. Assim, as marcas são reconhecidas fora deste espaço mais pelo aspecto do que pela decodificação mediada dos signos.

É possível concluir então, que as inscrições traçam um perfil do seu portador, identificando-o dentro e fora do cárcere.

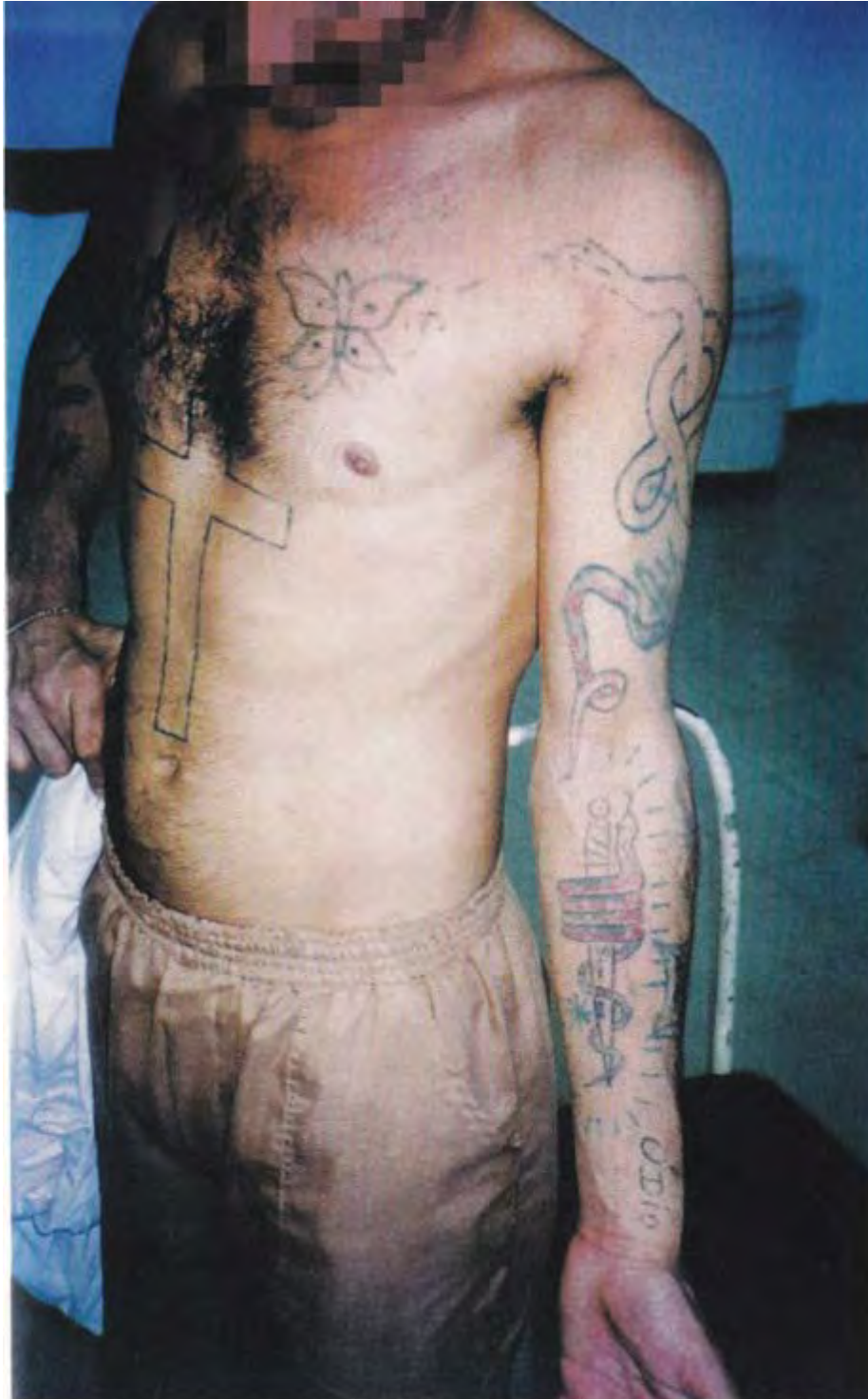


Figura 16. Fotografia. Detento do extinto presídio de Carandiru, em São Paulo. Foto: Dráuzio Varela. Fonte: Revista Graphic Tattoo nº 7.



Figura 17. Fotografia. Detento do extinto presídio de Carandiru, em São Paulo. Inscrição clássica da tatuagem carcerária: AMOR SÓ DE MÃE. Foto: Dráuzio Varela. Fonte: Revista Graphic Tattoo nº 7.

Podemos analisar este lugar da modificação corporal enquanto identificação social como um exercício de biopoderes: o corpo que carrega inscrições leva consigo uma memória inscrita que o autoriza (ou desautoriza) a ocupar determinadas posições hierárquicas e de status social. No caso das nazi-tatuagens, determinam uma injúria encarnada, como Kafka descreve em *Na Colônia Penal* acerca da máquina que tatua a sentença no corpo dos condenados até a morte, sem que estes saibam de sua condenação: “Seria inútil comunicá-la. A sentença é aplicada ao corpo.” (KAFKA, 2009, p. 87). “É preciso debruçar-se sobre a leitura. No fim o senhor sem dúvida também conseguiria. Naturalmente não poderia se uma caligrafia simplória; o objetivo não é matar de imediato (...).” (KAFKA, 2009, p. 93). E por fim: “O senhor viu que não é fácil decifrar a escrita com os olhos; mas nosso homem decifra-a com as feridas.” (KAFKA, 2009, p. 96).

\*\*\*

Ao percorrer este breve panorama das transformações corporais, do caráter de marca complementar ao estigma e a punição, podemos notar que mesmo em diferentes culturas em períodos variados da história, modificar o corpo é uma constante. Seja no caso dos rituais de passagem, corpos fetiche, os marcados por Auschwitz ou os detentos das prisões, o ato de imprimir marcas na pele e de definir identidades traz em si uma noção de *biopoder*, dos poderes investidos pelo e no corpo, poderes estes capazes de determinar vida e morte.

Para relacionar estes lugares de potência devemos ter claramente a noção de que os procedimentos de modificação corporal descritos – sejam de origem ritual,

sejam nos parâmetros da contemporaneidade capitalizada – são construções culturais e, principalmente, das culturas acerca das tecnologias que geram conhecimento a partir da experiência informe do corpo em sua composição estética. Em alguns casos esta produção visa o extermínio, o que nos abre os olhos para o potência de vida e morte de fato existente na materialidade e desejos humanos, o que requer uma leitura alerta para estas questões.

Analisemos o contexto ritual de sociedades tribais. Temos que o modo de funcionamento destas comunidades está baseado numa história mítica, não linear, onde o onírico e a materialidade do real estão imbricados um no outro, sem haver uma distinção entre físico e metafísico, extrafísico. A noção de indivíduo inexistente uma vez que a noção de identidade está vinculada ao caráter coletivo: são *identidades-devir*, em constante processo de transformação. Talvez possamos pensar essas identidades em devir também no âmbito do erótico, ou no corpo que se faz discurso, entretanto na marca imposta, compulsória, as possibilidades de vida do devir são zeradas a partir da identificação que desqualifica e pulveriza a existência do sujeito enquanto pluralidade em detrimento da imposição de regimes de poder agônicos (sejam estes religiosos, políticos, culturais, econômicos, etc.).

Fakir Musafar, como citamos, é um dos defensores dos rituais de passagem através das modificações corporais, transitando do território do ancestral ritualístico ao fetichismo contemporâneo. Para ele, somos infantilizados por não passarmos por estas transformações agudas, somos crianças em corpos adultos. Passar pela dor é, para este pensador, uma questão básica a qual evitamos sem saber de sua importância enquanto elemento intrínseco ao viver, como coloca Beatriz Ferreira Pires:

Toda dor é uma ruptura. Ruptura física da pele, ossos, cartilagens ou psíquica de sentimentos, crenças, convicções. Toda dor é uma ruptura que, conforme Freud, se estende do físico ao psíquico e vice-versa, e que ao estender-se urde um ao outro. (PIRES, 2009, p. 124)

O corpo então resignificado por meio das modificações aqui descritas, posto que é campo de batalha na construção e disputa de sentidos, inscreve-se em *biopolíticas* e *tecnopolíticas*: ciborgues em lugar de sujeitos, simbióticos em lugar de indivíduos. Chegamos à conclusão de que qualquer tentativa em se tentar classificar ou fragmentar a ideia de natureza, indivíduo e comunidade é vã, uma vez que o corpo é culturalmente construído e movido pelas necessidades e desejos.

O *que sou?* Uma história escrita, descrita e inscrita no corpo e pelo corpo...  
Pode ser.

## OBRA-CORPO: DISCURSOS DO CORPO NA BODY ART E PERFORMANCE ART

Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele. (Merleau-Ponty, *apud* Jorge Glusberg *A arte da Performance*).

O corpo desde a pensamento platônico fora despojado de suas potências em detrimento de uma essência, uma realidade intangível acessível através da transcendência da matéria, da renegação da carne. A partir do final dos anos 1950 surgem novas formas de leitura e apropriação do corpo de modo a resgatá-lo enquanto instrumento vivo, o que foi intensificado após as vivências de guerra deste período. Os dadaístas, na esteira das artes plástica, décadas antes também resignificaram a arte na ideia do *non-sense*, a partir da desconstrução emergente da Primeira Guerra Mundial – inclusive serão grande referência (principalmente pela técnica da *Collage*) para a Performance e a *Body Art* – porém a grande radicalização do corpo se deu de fato com as artes do corpo.

De encontro às proposições de Antonin Artaud e mesmo a partir delas, o corpo nestas linguagens artísticas é o lugar do acontecimento estético e poético através de sua visceralidade e crueldade num sentido de encarnar as paixões humanas, sua animalidade de *Homo Sapiens*. Como descreve Artaud em suas *Cartas sobre a Crueldade*: “(...) crueldade no sentido de apetite de vida, rigor cósmico e necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido dessa dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente.” (ARTAUD, 1964, p. 133). Este sentido de uma vida voraz através do Teatro da Crueldade é reafirmado adiante: “(...) eu disse ‘crueldade’ como poderia ter dito ‘vida’ ou como teria dito ‘necessidade’, porque quero indicar sobretudo que para mim o teatro é ato e emanção eterna, que nele nada existe de fixo, que eu o identifico como um ato verdadeiro, portanto vivo, portanto mágico.” (ARTAUD, 1964, p. 145). As ações que serão descritas adiante suscitam a meu ver esta crueldade proposta por Artaud através da assimilação da multiplicidade de corpos que pulsam.

O corpo visto para além de sua biologia, passa a ser visto como um corpo social impregnado de signos e potências, bem como a experiência da fisicalidade passa a fazer parte fundamental das ações de maneira a constituir processos de desestabilização em favor de uma amplificação do sensível. É neste contexto que temos o surgimento da performance como linguagem artística híbrida que explora as urgências e emergências de corpos que gritam, ainda que em silêncio. Um dos movimentos predecessores à arte da performance é justamente a *Body Art*, onde o corpo e a vida do artista eram a própria arte.

Nos anos 1960, no período da Guerra do Vietnã, pós Segunda Guerra Mundial e desenvolvimento das máquinas de matar em massa: mísseis, bombas, fuzilamentos, câmaras de gás, experimentos genéticos, a *Body Art* surge como linguagem artística potente poeticamente, que pudesse ser tão pungente quanto a violência das guerras. A visão do cadáver em produção massiva, em larga escala, o genocídio, traz a tona questionamentos acerca da banalidade do extermínio da vida o que se reflete em criações estéticas que já não se bastam em telas e tintas, mas precisam necessariamente do corpo posto e exposto de modo a invocar a carne e sua materialidade dionisíaca. O corpo esquartejado e desvalido da guerra resignificado em linguagem artística e altamente política, um protesto através da carne, a construção de *metáforas da carne* de corpos fragmentados e atravessados pela violência.

Os Acionistas de Viena, grupo precursor do movimento, são de fundamental importância histórica para o entendimento do cenário da *body modification* e performances contemporâneas. Criado no auge do *happening*, o grupo formado por Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler começou a esboçar e a sistematizar o que mais tarde viria a ser a *Body Art*.

Conhecidos pelo caráter violento e sadomasoquista das ações, seus integrantes provocavam em si mesmos feridas e mutilações e organizavam performances rituais envolvendo sacrifício de animais. Tais ações descrevem um caráter político e de tratamento com o corpo como um campo de possibilidades e de batalha. Como coloca Beatriz Ferreira Pires, é um período em que o corpo experimenta relações e interferências “no âmbito da estética, do sexo, das crenças, da ciência e da violência” (PIRES, 2005, p. 71).

Durante o mesmo período, enquanto os Acionistas desenvolveram suas performances, outros artistas em diferentes lugares do mundo produziam ações

semelhantes, baseadas no risco e no limite físico de forma a esgarçar a visceralidade do corpo. Dentre estes artistas há o caso de Chris Burden (EUA) que diante de uma plateia levou um tiro do braço, descrevendo uma das ações mais extremas da história da arte, intitulada *Shoot*.

A crítica do feminismo também é forte na *Body Art* através do trabalho de algumas artistas. Podemos citar alguns exemplos como Gina Pane, artista italiana, cujo trabalho baseava-se na automutilação exacerbando o caráter violento em sua crítica acerca das relações entre homens e mulheres, da dominação masculina. Desse modo, em suas ações, Pane mantém impassibilidade diante do sofrimento, acentuando tais questões. Nos anos 1970 Hannah Wilke (EUA) também levou o questionamento acerca do corpo feminino às últimas consequências em suas obras através de retratos que questionam os modos de funcionamento da construção cultural de gênero. Em *Intra-Venus*, obra recente de 1994, radicaliza sua poética registrando seu processo de câncer através de fotografias. Ana Mendieta artista cubana através do registro de sua silhueta na natureza, ou em violações do feminino, também apresentou uma crítica contundente, ainda que breve com sua morte em 1985. Outra artista a ser destacada é Annie Sprinkle que transita pelas zonas da sexualidade, da prostituição à educação sexual abordando o tema de forma densa, sem perder o humor. Em sua ação *Public Cervix Announcement* (1990) convida o público a olhar seu colo do útero com as pernas abertas e o auxílio de um espécule vaginal. É sem dúvidas uma das artistas mais libertárias e radicais da *Body Art*.

Neste registro da violência e da crueldade, há a dança Butô, precedente à *Body Art*, que não deve ser esquecida nesta breve cartografia dos *corposlimite* nas artes do corpo. A dança criada no Japão após a explosão da bomba de Hiroshima e Nagasaki concentra em movimentos mínimos a energia de uma explosão, potências de morte e de vida. Como coloca a pesquisadora de dança Christine Greiner:

(...) sugere que uma das experiências mais dolorosas e lúcidas das primeiras décadas do pós-guerra, nasceu de um movimento artístico chamado ankoku butô que promoveu uma verdadeira revolução, ecoando vestígios de um tempo que ainda estaria por vir. Mais do que um gênero artístico, a experiência butô foi um operador cognitivo que desestabilizou pressupostos acerca da consciência humana, da relação entre a vida e a morte e da posição do homem frente à natureza, à cultura e aos objetos inanimados. (GREINER, 2005, p. 02)

O corpo que dança o butô é um corpo-cadáver, mas não o corpo aviltado e dilacerado do aniquilamento total do ser, mas o cadáver que em sua putrefação traz poesias, pelo nascimento de flores em sua cavidade ocular, de vermes e novas vidas que nascem a partir de um corpo morto. Kazuo Ohno consagrou a dança pelo mundo, de modo amplo. Entretanto, gostaria de chamar a atenção para o dançarino Hijikata Tatsumi, criador do *ankoku butô* a partir da performance *Kinjiki* (Cores Proibidas) em 1959 em Tóquio.

Na ação Hijikata dançou a morte, o sangue quente de uma galinha sacrificada em cena e a presença de um garoto (Ohno Yoshito) causando grande mal estar entre os presentes: “Concebida por Hijikata, usando o título do romance homônimo de Mishima Yukio e outros escritos de Jean Genet, a performance foi considerada pela maioria da platéia como “perigosa e nada artística”, sendo reconhecida apenas anos depois como o marco inaugural do *ankoku butô* ou dança das trevas.” (GREINER, 2005, 03). Este horror inicial à dança da morte assemelha-se ao estranhamento provocado ao falar sobre os rituais funerários de sociedades tribais, como, por exemplo, o ritual dos índios Bororo (MT) que passam cerca de 3 meses acelerando o processo de decomposição do morto a fim de decorar seus ossos e consagra-lo como espírito da mata que se tornou (geralmente na forma de um animal). A proximidade com a morte, os seus cheiros e densidades provoca o temor das morais sob a perspectiva de um corpo sagrado, ou seu oposto direto, o corpo indesejável, cárcere. Na leitura que aqui proponho, estes corpos levantam a necessidade de se deixar transbordar pelos sentidos até que já não faça sentido.

O dançarino transitava entre linguagens: pintura, fotografia, música, dança moderna, ballet clássico, da performance, do teatro. Não há imagens desta performance especificamente, entretanto nos poucos vídeos e imagens disponíveis de outros trabalhos é possível ver esse dilaceramento da carne através de um corpo que se metamorfoseia e faz fluir através de seu drama as referências e poéticas de dele afloram<sup>13</sup>. Como escreve Artaud na carta *O Teatro de Seraphin*: “É como a queixa de um abismo que se abre: a terra ferida grita, mas as vozes se elevam, profundas como o buraco do abismo, e que são o buraco do abismo que grita.” (ARTAUD, 1984, p. 181).

---

<sup>13</sup> Alguns vídeos de Hijikata Tatsumi podem ser vistos nestes links:  
<http://www.youtube.com/watch?v=mcaot0-deck>  
<http://www.youtube.com/watch?v=sCT3vp0Gu1o>  
<http://www.youtube.com/watch?v=9twRdapljks&feature=related>



Outro ponto a ser ressaltado é a proximidade da vida do performer com sua obra, com o processo criativo. O corpo posto em risco como foco central dos procedimentos performáticos localiza-se num estado liminóide, próximo ao estado liminal encontrado nos rituais de passagem xamânicos, como descrevemos anteriormente.

O estado liminóide nesta fusão arte-vida provoca alteridades e modificações no corpo durante os processos criativos em performance, uma vez que este corpo se expõe e estabelece trocas, não só em casos de processos de criação coletivos, mas também com o público no momento de exibição da obra. Compreendendo um processo, a linguagem derivada dos movimentos artísticos de contracultura e de reelaboração da arte – como os dadaístas, Marcel Duchamp, Jackson Pollock, Flávio de Carvalho, Kurt Schwitters, entre outros – as apresentações de performances não tendem a mostrar obras acabadas, produtos prontos, mas sim alterações de um processo que se desdobra de acordo com a troca com os espectadores e a cada nova experimentação: “(...) é pactuar com as incertezas do caminho e colocar a própria vida em jogo, num doloroso processo de se “despir” frente ao público ávido e se transformar a cada trabalho.” (BOROVIK, 2005, p. 01).

Durante o processo de ensaios e montagem do espetáculo *Ka* (1999), montagem de conclusão de curso de graduação em teatro na UNICAMP, com orientação de Renato Cohen, segundo os depoimentos de Samira Borovik (performer e professora no curso de Comunicação e Artes do Corpo PUC-SP), foram feitos treinamentos psicofísicos (meditação ativa, exercícios de exaustão, privações, entre outros) além de vivências xamânicas, como modo de fazer transbordar do corpo dos atores uma memória pessoal (Cohen coloca como a construção de uma “mitologia pessoal”) e ancestral, trazendo para a cena o tempo ritual, o campo mítico. De modo semelhante aos rituais ancestrais, a cena performática que se propõe a investigar este campo mítico onde o discurso autoral e discurso coletivo se con-fundem e se compõem, em que o tempo-espaço cotidiano é alterado em função de uma experiência mais intensa, provoca um estranhamento e ao mesmo tempo convida o público mergulhar junto. Nestes estados não há a representação por mimese, mas a vivência dos atuantes.

Ao se deparar com uma cartografia de sonho e sua tradução para a cena, o ator-performer trabalha com a alteridade interna, no limiar da arte/vida da performance, campo de fronteiras e hibridizações. O processo de criação na

via do ritual e da performance de conteúdos pessoais é de fundamental importância na atual pesquisa que desenvolvo, cujo início se dá na experiência vivida no processo de criação do espetáculo/rito de passagem Ka – Cena Zaum de Vélimir Khlébnikov, em 1998, na Unicamp. (BOROVNIK, 2005, p. 03)

Neste contexto, em que o performer não distingue suas experiências de vida com a arte, há diversos performers da contemporaneidade que se utilizam das modificações/manipulações corporais de modo a trazer para o trabalho uma situação limite – e muitas vezes de risco de vida. Estas situações limites são capazes de gerar uma sedução pelo estranhamento, pois não instauram fronteiras, mas as borram, esgarçam. Destaco alguns artistas, alguns dos mais conhecidos a seguir.

A performer Marina Abramovic, artista iugoslava, trabalha justamente com os limites psicofísicos através de performances que exigem grandes esforços corporais, levando a performer a exaustão alterando os estados de consciência. Cito como exemplo a performance *A Casa com Vista para o Mar* (2002), onde Marina permaneceu durante 12 dias na Galeria Sean Kelly (Chelsea, NY) vivendo num espaço dividido em três módulos (banheiro, sala e quarto, com elementos mínimos). Em frente a cada módulo haviam escadas feitas de facas com o fio virado para cima. Mantendo-se em jejum durante todo o processo, a performer ficou exposta ao público. Como coloca Renato Cohen sobre este movimento de tornar a vida cotidiana algo cênico:

Esse movimento é dialético, pois na medida em que de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa performance de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. John Cage diz: “Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro.” (COHEN, 2007, p. 38)

Postas em cena, as ações cotidianas tomam um caráter extra cotidiano, espetacular, uma vez que estão em evidência, sob uma lente de aumento. Aqui é estabelecida uma relação entre o corpo cênico e o corpo ritual. Ambos são atravessados pelas situações limite e instauram um ambiente de troca, fazendo com que todos os envolvidos influenciem a ação e sejam influenciados pela mesma. Como as próprias instruções do trabalho de Marina para o público:

Esta performance nasce do meu desejo de ver se é possível usar a simples disciplina diária, regras e restrições para me purificar. Posso transformar meu campo de energia? É possível para este campo de energia transformar

o campo de energia do público e do espaço? (Marina Abramovic *apud* BERNSTEIN, 2003)

Na performance *Ritmo 0* (*Rhythm 0*, 1974) Marina coloca seu corpo à prova, recebendo intervenções do público através de 72 instrumentos disponibilizados pela artista, sendo objetos de dor e prazer, dentre eles um revólver e uma bala. Durante 6 horas permaneceu na Galeria Studio Morra (Nápoles) sendo manipulada por um público em fluxo constante (da rua para a galeria e vice versa). Aqui, a performer novamente trabalha com limites: limites da resistência física, limite psicológico de autocontrole, limite entre público e privado, limite de vida a partir do momento em que alguém apontou o revólver carregado contra a cabeça de Marina. Como coloca Eleonora Fabião acerca desta ação: “Diante deste quadro, não apenas a porta da galeria ou o corpo do artista são campos liminais entre arte e não-arte, mas, e significativamente, também o são os corpos de todos os co-realizadores do evento.” (FABIÃO, 2009, p. 116).

O trabalho da artista revela então que, ainda que impregnado pela questão autobiográfica, cola-se na questão da experiência ritual e do campo mítico, descritos por Renato Cohen e Samira Borovik, além de possuir um caráter questionador acerca dos poderes investidos ao corpo.

Já a artista francesa ORLAN ficou notadamente conhecida por seu trabalho com a modificação das formas de seu corpo através de procedimento de cirurgias plásticas de acordo com pinturas e imagens clássicas que representam ideais de beleza feminina, principalmente os padrões ocidentais. Todo o processo é material artístico, uma vez que suas cirurgias são filmadas num contexto descaracterizado; os médicos fazem os procedimentos fantasiados e por vezes a artista permanece acordada e consciente durante toda a cirurgia. Esta construção torna a situação hospitalar numa ação cênica e apoteótica. Após as intervenções ORLAN ainda desenvolve criações a partir de fotografias, criando imagens a partir destas composições cirúrgicas. Deste modo, desconstrói o corpo trazendo à tona questões referentes às ditaduras da beleza.

Stelarc, artista australiano, trata do corpo obsoleto e foi um dos primeiros artistas a utilizar a suspensão corporal com intuito declaradamente performático. O performer coloca que, com o avanço tecnológico e informacional, o corpo tornou-se arcaico, obsoleto, de forma que necessita ser aprimorado, repaginado através de

próteses e extensões do corpo, criando o “pós-humano”. Num pequeno texto em seu site, Stelarc compara a corpo a zumbis e ciborgues, ou seja, um híbrido entre primitivo e futurista, pós-orgânico. Desse modo, produz performances desde meados da década de 1960 com base em amplificar a funcionalidade de seu corpo; através de prótese de um braço biônico ativado pelo seu comando motor, o implante de uma orelha no braço, além das inúmeras suspensões e projetos de fusão entre corpo e tecnologia. Em seu pensamento o corpo é posto como objeto, como suporte de experimentações, aproximando-se do pensamento científico que fragmenta a corporeidade.

Os exemplos destes três artistas, apesar das diferenças de discurso, apresentam a evidência da presença de posicionamentos políticos e estéticos tomados através do corpo exposto e penetrado, seja por objetos, seja pela troca energética e o atravessamento de limites.

Em geral, as ações que envolvem manipulações corporais invasivas (mesmo no caso de não deixarem marcas visíveis) carregam o olhar da violência. Muitas vezes para o espectador menos habituado a este tipo manifestação pode parecer penitência, sensacionalismo e/ou violação do corpo. E pode ser também. Entretanto, o que nos interessa aqui são as perspectivas de possibilidades múltiplas de criação artística, bem como os transbordamentos possíveis pelos extremos do sensível. De um modo geral, podemos considerar estes artistas como provocadores das percepções do corpo.

\*\*\*

Com o avançar desta pesquisa de mestrado e principalmente após incessantes leitura do *Manifesto Sobre a Vida do Artista* (2010) de Marina Abramovic, me inquietou o fato de muitos dos artistas aqui elencados (principalmente os três últimos) fazerem parte de um *mainstream* da performance, diretamente relacionado e arregimentado sobre o pensamento de um mercado de arte construído sobre uma mítica dos egos. Fazem parte de grupo seletivo de artistas que andam sobre a guarda de truculentos seguranças, produtores e mecenas, que não difere muito das redes globais, sistemas de poder e ostentação que estão por toda parte. Assim, passo a contestar não o valor das obras e seus criadores (por seu

ponto de vista de produção estética subjetiva), mas de seus discursos por vezes moralizantes que carregam a arte de beira, o *corpolimite*, a uma contenção e repressão a partir de moldes capazes de gerar a “boa obra”. Em sentido contrário a uma dessacralização da arte, Abramovic a partir do Manifesto e da retrospectiva de sua obra no Moma em 2011 (*The Artist Is Present*, NY) inaugurou um novo pedestal, desta vez para as artes performáticas, talvez alicerçada no que se entende por um capitalismo antropofágico onde a galeria e o museu se tornam o lugar da performance por excelência.

Ao apelar para uma transcendência através da arte estabelecendo um conjunto de 18 itens contendo postulados acerca da conduta do artista em relação a sua vida e obra, o *Manifesto da Vida do Artista* cria uma bula de como fazer performance segundo a “avó da Performance” (como a própria artista se intitula). No 7º postulado fala sobre a relação entre o artista e a inspiração:

- os artistas devem procurar a inspiração no seu âmago
- Quanto mais se aprofundarem em seu âmago, mais universais serão
- o artista é um universo
- o artista é um universo
- o artista é um universo

Sobre este trecho me questiono acerca da mística de um sujeito uno (portanto universal), cuja essência comum a todos pode ser tocada pela sensibilidade do artista. Assim, parece não abrir possibilidade ao efeito caleidoscópico de enxergar-se numa existência rizomática, para além da noção do sujeito e identidade estabelecida, desconsidera o esquizo e o transviado em detrimento de uma

bela-alma.

No 13º mandamento escreve: “o artista deve evitar poluir sua própria arte”. A frase se repete por duas vezes, seria uma afirmação da higienização, a crença numa arte “pura”? Fiquei confusa, não entendi.



Figura 18. Fotografia. Pichação na Casa 24. Arquivo pessoal.

Em 2008 Renata Borges, Fernanda Machado, Michelle Mattiuzzi e eu fizemos o vídeo *Kit Performance Vol. 1*<sup>14</sup> em que parodiando/pirateando trechos do vídeo *Balkan Erotic Epic* (2007) de Marina, além de citar trechos do livro *Performance como Linguagem* de Renato Cohen, criamos uma vídeo-aula ensinando aos espectadores como se tornar um performer “básico”. Talvez estivéssemos prevendo a cartilha oficial...

O Manifesto bem como os filmes/documentários lançados recentemente no Festival do Rio 2012, a retrospectiva no Moma em 2011 (*The Artist is Present*), sua aparição no seriado *Sex in the City*, a série de fotografias *Marina Abramovic Made Me Cry*, amplamente ovacionados por performers, fãs e críticos do mundo todo, me fizeram olhar com menos idolatria para os artistas que já fazem parte de uma história oficial da performance. Para isso precisei quebrar meus próprios paradigmas com relação a estes, observando-os com um olhar mais crítico e menos deslumbrado. Não desconsidero suas obras, uma vez que são de grande valor epistemológico além de estético e poético, entretanto as relações entre o discurso e a prática dessa relação arte-vida levada as últimas consequências já não me parece mais tão visceralizante quanto antes. A Marina Abramovic que vi falar em 2007 na calçada em frente ao Tuca (teatro anexo à PUC-SP) para estudantes de arte e quem mais quisesse ouvir, era diferente. Aquela me parecia mais telúrica, a de hoje uma imagem difusa pelo rosto pálido de maquiagem. Bem como Stelarc ao negar o corpo enquanto tecnologia em detrimento do melhoramento maquínico corporal, ou ORLAN em sua mitologia narcisista, a partir de seu enraizamento colaboram para a manutenção de uma imagem, de um ideal de arte extrema, arraigado no território egóico do artista, criando padrões reproduzidos/reproduzíveis. Artaud diz: “(...) no teatro como em toda parte, ideias claras são ideias mortas e acabadas.” (ARTAUD, 1964, p. 55). Estes já não são mais parte do coro de vozes transgressoras que se transforma e abre espaço ao múltiplo, à monstruosidade do inclassificável. Desse modo torna-se mais importante ainda o olhar atento ao butô e ao ato inaugural de Hijikata Tatsumi que até hoje suscita questionamentos acerca da crueldade que pode um corpo pelo rompimento com a hierarquia do sujeito.

Ao me dar conta de que estava novamente repetindo o discurso da arte autorizada, atentei ao que nos alerta Michel Foucault: “Deve-se conceber o discurso

---

<sup>14</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/14191942>

como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso (...)” (FOUCAULT, 1970, p. 21). Dar voz mais uma vez aos artistas célebres, oficializados pelo discurso dos livros de arte e instituições, é repetir padrões cimentados sobre uma autoridade do mercado de arte. Nada contra a existência deste, mas o que busco aqui é mais denso, tem mais cheiro e textura que as paredes brancas das galerias, tem cheiro de sangue como o da galinha dançada por Hijikata em 1959, de uma arte análoga a peste como em Artaud. Assim, mudo agora o foco para artistas menos “puros”, que conheci pessoalmente e que convivo através de encontros múltiplos, encarnados. Esses, a meu ver, são mais condizentes com a perspectiva do monstro discutida anteriormente, de onde o pensamento crítico e pluralizante de vozes excluídas (socialmente, culturalmente, economicamente, etc.) se revela através de construções “pelo amor do gozo estético” (Feuerbach *apud* Michel Onfray) de onde todos os sentidos são invocados a um processo imersivo, um estado imanente em lugar do transcendente. Como coloca o filósofo do prazer, Michel Onfray: “Nessa perspectiva, cada sentido deve ser tratado como permitindo um acesso estético ao real.” (ONFRAY, 1999, p. 218). E aqui devemos pensar o real em suas mais variadas possibilidades e potências de existir.

### **Fist Fuck com Deleuze**

Falar de Anarco Funk, Paulo Belzebitchy e Solange, tô Aberta! (STA!, de Pedro Costa), é falar em processos de penetração. É pensar de dentro dos pensamentos desestabilizadores. Os projetos musicais que envolvem a batida do funk carioca, do eletro, com letras ácidas sobre a gentrificação do Rio, a cultura



Figura 19 e 20. Fotografia. Show de STA! no Cabaré Kalesa. Arquivo pessoal.

machista do estupro, ironizam o falo colonizador e literalmente esfregam o cu na cara da sociedade.

“Eu vou fazer uma orgia com Freud, Jung e Lacan” (STA!). Fora do drama e do trauma. Numa estética da precariedade, da jogação, da bagaceira, exalta a ambiguidade, a androgenia, a transexualidade, o corpo em seu campo de delírio e potência de vida desejante. Solange, tô Aberta! foi criado em 2006 em Salvador (BA) por Pedro Costa (nascido em Nova Iguaçu – RJ) e Paulo Fraga (Paulo Belzebitchy), numa homenagem às travestis e um grito pela livre sexualidade. Nos shows, são acontecimentos de transe, sexual e de libertação, de denúncia, da sátira aguda. Pedro vestindo uma calcinha e um sutiã rebola até o chão, é lambido e alisado pela

massa disforme de pessoas nuas e seminuas. “Masculinidade afetada, macho desestabilizado, homem borrado, corpo desejante, cabeça sem crítica livre do desejo que é mais forte que o medo,

então deixa de arremedo!” (STA!). O projeto criou fama, passou a ser chamado para os grandes eventos de arte, então, em 2012, Pedro Costa decretou a morte de STA! em dois shows. O primeiro no *IV Seminário de Pesquisadores do PPGARTES-UERJ: Vômito e Não Práticas Antropoêmicas na Arte e na Cultura*, organizado por



Figura 21, 22 e 23. Fotografia. Show de STA! no Cabaré Kalesa. Arquivo pessoal.



um grupo<sup>15</sup> de alunas do qual fiz parte. O show de encerramento do evento (com abertura de Anarco Funk e fechamento de Paulo Belzebitchy), no Cabaré Kalesa (Praça Mauá), contou com a participação ávida do público em números de *strip-tease* e sexo explícito no palco (e em torno dele). Orgia com pensadores e críticos da academia de artes, junto com os *anarcopunks*, as bichas, as degeneradas, todas juntas. Durante o segundo show no Paço das Artes, em São Paulo a morte foi coroada com chave de ouro, onde os performers Michelle Mattiuzzi, Mogli e Gil, pintaram as paredes brancas do museu com merda e sangue de menstruação. Luxo. Atualmente residente em Berlim (DE) desenvolve o projeto *A Revolução é Meu Pau Mole* que prevê a criação de uma trilogia de filmes (o primeiro deles feito aqui na Casa 24) pornoterroristas sobre o alquebramento do falocentrismo.

Paulo Belzebitchy, nascido em Fortaleza (CE), fez parte do STA! até 2009, e desde então passou a desenvolver seu projeto solo. Também residente em Berlim, traz uma estética do sangue, da violência que sofre o corpo trans. “Homophobia is so gay” (Paulo Belzebitchy). Um corpo forte e feminino, a maquiagem preparada cuidadosamente para ser grotesca num ritual para entrar no palco. Ele diz que não é performance. Eu discordo. De calcinha, espartilho e coturno, sobe no palco e dança como uma bailarina caótica. Bate cabelo, bate as coxas nas



Figura 24. Fotografia. Show de Paulo Belzebitchy no Festival Panorama de Dança 2011. Arquivo pessoal.

<sup>15</sup> Comissão organizadora: Ade Evaristo, Amanda Bonan, Aldene Rocha, Aline Oliveira, Andreia Santos, Clarissa Diniz, Maristela Pessoa, Sara Panamby, Tatiana Klafke. Presidente da Comissão: Prof. Luiz Cláudio da Costa.



coxas dos corpos escorregadios que sobem no palco. É uma orgia, uma explosão. “Eles ‘se explodem’ e assim retornam à comunidade arquetípica, onde a união dos espíritos e dos corpos, tal como um sacramento, torna visível a força invisível que une todos e cada um a este mundo.”

(MAFFESOLI, 2009, p. 16). “Ele grita na igreja e eu só grito na cama / Quando me

encontra na rua vem dizer ‘Jesus te ama’ / Me chama de aberração / Pomba Gira depravada! / (...) / Toda vez que ele me olha diz que eu vou pro inferno / E se isso acontecer é porque o diabo tá aberto” (música *Evangelicuzinho*). “No poder da purpurina menino vira menina / Porque pra ser mulher não precisa de vagina / A sociedade escrota que te exclui e discrimina / É a mesma que sustenta a prostituta na esquina / Vem, vem, vem cá meu bem / Vem, vem, vem cá meu bem / Eu vou te mostrar o poder que a bicha tem” (*O Poder que a Bicha tem*). Com seu *Tropical Queer Funk*, Paulo cospe androgenia no preconceito com agudeza.



Figura 25, 26 e 27. Fotografia. Show de Paulo Belzebitchy no Festival Panorama de Dança 2011. Arquivo pessoal.

Anarco Funk (RJ) é um tipo de organismo de vida própria. Os integrantes são flutuantes, não tem cara que se possa identificar, não tem autoria. Suas apresentações vão de eventos acadêmicos a praças públicas e ocupações. Instauram a anarquia por onde passam, com gorros pretos, balaclava, dildos, armas de brinquedo, figuras que às vezes beiram algo de orixá e de satanás. Uma manifestação viva de desejo de transformação política, social, a partir de corpos libertários, contra repressões policiais, direito à moradia, direito da expressão das sexualidades. O uso irrestrito da palavra:

Ai, ai / Ai, ai / Que preguiça que me dá / De ser um sujeito homem / E ter que representar / Na divisão no gênero na imposição não tô aqui pra ser

gostosa nem acolhedora nem provedora objeto de consumo no jogo do simulacro mediano e dividindo quem é quem qual é o lado a ciência a natureza no mistério ciência quer saber qual que é o mistério da buceta e como domina-la buceta natureza vai no fluxo incontrollável de sangue que vaza e escorre de qualquer determinação estratificação verbalização coisificação estética em produção eu digo não ao padrão da cientificização quer me dar uma razão na compostura da opressão santificando ou transformando o meu desejo em perversão não sou sua mãe nem sua puta nem tô aqui para ceder não ajo pela forma não quero falopoder (...)  
(Gorfo Conceitual)

A violência dos gestos, das performances em eletrochoque, tangenciadas pela poesia bélica: “Treinamento de exército para matar pobre / Modelo Camboja mas é o Haiti / É o Vietnã que está por aqui / nessas favelas que estão por aí / Toda nação uma chacina / Toda pátria um patrão / Todo Estado um governo / Comando, submissão / Toda fronteira um limite / Toda marcha uma opressão / Todo militar a morte / Muito sangue pelo chão” (PAC: Processo de Aceleração de chacinas).

O anseio pela criação de um novo povo: “Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções.” (DELEUZE, 1993, 14). Então o Anarcofunk diz: “Na confederação os Tamoio é a

união / São diversas etnias contra a colonização / (...) / Alô, alô povão / Busque a organização / Nessa luta contra o Estado / Contra a pátria e o padrão / Alô, alô



Figura 28, 29 e 30. Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. Arquivo pessoal.



Figura 31 e 32. Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. Arquivo pessoal.

povão / Busque a organização / Nessa luta contra o Estado / Contra a pátria e o patrão” (Confederação Libertária)

Todos estes são capazes de “instaurar a peste” (ARTAUD, 1964) com seus corpos expostos, desejan-tes, políticos. Como coloca Mafesolli:

Essa intensa energia que, além ou aquém das formas instituídas, assegura a força instituinte do querer-viver coletivo. E essas “eternas crianças” rebolando ao som da música tonitruante são prova disso. Por mais relativas que sejam, esta vida, esta terra, valem mais do que nada. E, já que não se sabe se existe um “mundo além”, melhor aproveitar esse ao máximo. (MAFFESOLI, 2009, p. 17)

Criam devires:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 1993, p. 11)

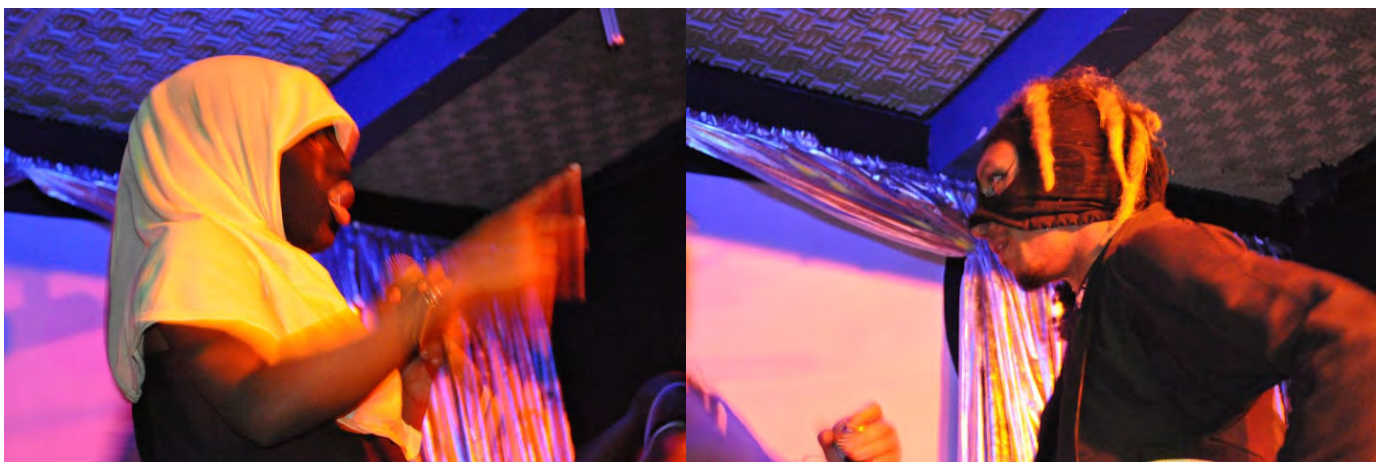


Figura 33 e 34. Fotografia. Show de Anarcofunk no Cabaré Kalesa. Arquivo pessoal.

E eles não acreditam em Deus.

## The Mexican Brujo, La Bailarina Mona e O Mais Novo Vudu Psicodélico



Figura 35 e 36. Fotografia. Performance *Corpo Ilícito*. Arquivo pessoal

Com sede em San Francisco (EUA) o coletivo transnacional de performance La Pocha Nostra composto pelos artistas Guillermo Gómez-Peña, Emma

Tramposch, Roberto Sifuentes, Michele Ceballos Michot, Erica Mott, Dani d'Emilia, Saúl

García-López e Violeta Luna, bem como outros colaboradores em diversos países vem desestabilizar os corpos e as fronteiras, em muitos sentidos, bem como explicitam no manifesto de 2012<sup>16</sup>:

**La Pocha collaborates across national borders, race, gender and generational lines.** Our collaborative model functions both as an act of citizen diplomacy and as a means to create ephemeral communities of like-minded rebels. We are more of a conceptual “laboratory” of live art— an association of rebel artists thinking together, exchanging ideas and aspirations. The basic premise of these collaborations is founded on an ideal: If we learn to cross borders on stage, in the gallery or museum, we may learn how to do so in larger social spheres and transgress what it keep us apart. We hope others will be challenged to do the same.

**La Pocha Nostra is an intercultural poltergeist.** We are a migrant dream that suddenly becomes a nightmare; a pagan religion located in the body, a bunch of malfunctioning cyborgs, a deterritorialized desire, and deeply committed friends. (The Pocha Nostra Manifesto for 2012)<sup>17</sup>

Os corpos rebelados imersos em um processo relacional de criação, questionam o universo da arte

<sup>16</sup> Disponível em <http://www.pochanostra.com/>.

<sup>17</sup> Tradução da autora:

“La Pocha colabora para além de fronteiras nacionais, raça, gênero e linhagens de geração. Nosso modelo colaborativo funciona ao mesmo tempo como um ato de diplomacia cidadã e como meio de criar comunidades efêmeras com rebeldes de mesma opinião. Somos mais do que um ‘laboratório’ conceitual de arte viva – uma associação de artistas rebeldes pensando juntos, trocando ideias e aspirações. A premissa básica dessas colaborações são fundadas em um ideal: se aprendemos a cruzar fronteiras no palco, na galeria ou museu, podemos aprender como fazê-lo em maiores esferas sociais e transgredir aquilo que nos aparta. Nós esperamos que outros sejam desafiados a fazer o mesmo.”

“La Pocha é um *poltergeist* intercultural. Nós somos um sonho migrante que de repente se tornou um pesadelo; uma religião pagã localizada no corpo, um monte de ciborgues com defeito, um desejo desterritorializado, e amigos profundamente comprometidos.”

intangível, sacralizada:

**La Pocha challenges traditional art world mythologies.** In other words, we do not accept the role of the artist as a suffering bohemian and misunderstood genius. La Pocha artists are social critics and chroniclers, inter-cultural diplomats, re-interpreters and mis-translators, radical pedagogues, informal ombudsmen, media pirates, information architects, reverse anthropologists, experimental linguists and border semioticians that sometimes don't talk.

**To us the artist is, above all, an active citizen immersed in the great debates of our times.** Our place is located not only in the "Art World" but in the world at large, in the patterns of everyday life. The so-called "Art World" is just a place to gather, an irreplaceable rehearsal space where alternate cultural models are developed, models that will have to be tested in other realms including community, activist politics, radical pedagogy, new technologies, and the media.

**La Pocha by nature is anti-nationalist and rejects all essentialisms.** We claim an extremely unpopular position in post 9/11 United States: No homeland; no fear; no borders; no patriotism; no nation-state; no censorship. **We are matriots not patriots,** "Americans" in the continental sense of the term with a devotion to the land and the people and not the leaders. We are equally committed to presenting a poly-cultural and hybrid America with an internationalist, humanist, and progressive perspective. Our America is still an open society with porous borders and transnational communities; our America is neither "Red" nor "Blue" it is brown, black, yellow, pink, green and transparent. It always has been...



Figura 37, 38 e 39. Fotografia. Performance *Corpo Ilícito*. Arquivo pessoal

**At different times and for different reasons, we have been called:** "Decadent", "sado-masochists", "not chicano enough", "too chicano", "reverse racists", "anti-American", "anti-catholic", "flagrantly violent", "controversial", "too queer", "faux queer", "too bizarre and elitist", "too populist", "too theoretical", "too artsy", "perpetrators of stereotypes", "politically incorrect", "too theatrical", "not really theater", "the dead-end of multiculturalism." We always occupy the space in between. Our favorite name that we've been called? "Essentialists of hybridity." Fortunately, we have also been labeled "the most influential Latino performance troupe of the past 10 years."  
(The Pocha Nostra Manifesto for 2012)<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Tradução da autora:

"La Pocha desafia as mitologias mundiais tradicionais da arte. Em outras palavras, nós não aceitamos o papel do artista como um boêmio sofredor e gênio incompreendido. Os artistas do La Pocha são críticos e cronistas sociais, diplomatas interculturais, re-intérpretes e des-tradutores, pedagogos radicais, ouvidores informais, piratas da mídia, arquitetos da informação, antropólogos ao revés, linguistas experimentais e semioticistas de fronteira que por vezes não falam."

O desfronreamento proposto pela Pocha neste manifesto pode ser sentido em seus trabalhos e workshops, uma vez que as elaborações de cena, as produções estéticas são carregadas por estas ideias, agregando simbologias que ultrapassam limites, sejam esses de fronteira geográfica, de corpo ou invisíveis.

*Radical Pedagogy.* Em 2010 tive a oportunidade de participar de um workshop de três dias no Rio durante o festival ArtCena com três dos integrantes: Guillermo Gómez-Peña, Michele Ceballos Michot e Dani d'Emilia. Foi criado um espaço de abismo e possibilidade de materialização de devaneios. A abordagem do corpo fronteiro, borrado, a alteridade permanente do imigrante, do colonizado, era levado tanto para a cena quanto para um discurso pedagógico, de uma metodologia de ensino da Performance e tudo o que ela abarca enquanto linguagem. Os três, mas principalmente Gómez-Peña conduziam como xamãs, feiticeiros, mexendo com as energias dos participantes, todos se mobilizavam em camadas múltiplas do pensar. Eram exercícios físicos intensos de exaustão, troca de olhares em duplas, manipulação dos corpos, dos objetos, corridas cegas, trabalhando intensidades e sutilezas do corpo que explodiam no momento da construção de cenas coletivas. Nas palavras de Artaud: “E assim essa identificação do objeto do teatro com todas as possibilidades da manifestação formal e ampla faz surgir a ideia de uma certa poesia no espaço que se confunde com a bruxaria.” (ARTAUD, 1964, p. 95). Gómez-Peña era o xamã conduzindo com Dani e Michele sem necessariamente liderar, e a partir de procedimentos aparentemente simples com referências de exercícios

---

“Para nós o artista é, acima de tudo, um cidadão ativo imerso nos grandes debates de nosso tempo. Nosso lugar está localizado não apenas no “Mundo da Arte” mas no mundo em geral, nos parâmetros da vida cotidiana. O então chamado “Mundo da Arte” é apenas um lugar para reunir, um espaço de ensaio insubstituível onde alternados modelos de cultura são desenvolvidos, modelos que terão de ser testados em outras realidades incluindo comunidade, ativismo político, pedagogia radical, novas tecnologias, e a mídia.”

“La Pocha é por natureza anti-nacionalista e rejeita todos os essencialismos. Reinvidicamos uma posição extremamente impopular no pós Estados Unidos 9/11: sem pátria; sem medo; sem fronteiras; sem patriotismo; sem estado-nação; sem censura. Nós somos matriarcas não patriarcas, “Americanos” no sentido continental do termo com uma devoção da a terra e as pessoas e não os líderes. Nós estamos igualmente comprometidos em apresentar uma América híbrida e poli-cultural com uma perspectiva internacionalista, humanista progressiva. Nossa América é ainda uma sociedade aberta com bordas porosas e comunidades transnacionais; nossa América não é “Vermelha” nem “Azul” é marrom, negra, amarela, cor-de-rosa, verde e transparente. Ela sempre foi...”

“Em momentos diferentes e por diferentes razões, nós temos sido chamados de: ‘decadente’, ‘sado-masoquistas’, ‘não muito chicano’, ‘chicano demais’, ‘racistas ao reverso’, ‘anti-Americano’, ‘anti-católico’, ‘flagrantemente violento’, ‘controverso’, ‘muito *queer*’, ‘falso *queer*’, ‘muito bizarro e elitista’, ‘muito poputista’, ‘muito teórico’, ‘muito artístico’, ‘perpetuadores de estereótipos’, ‘politicamente incorreto’, ‘muito teatral’, ‘não é realmente teatro’, ‘o beco sem saída do multiculturalismo’. Nós sempre ocupamos o espaço entre. Nosso nome favorito do qual temos sido chamados? ‘Essencialistas do hibridismo’. Felizmente, nós também temos sido rotulados ‘o mais influente grupo latino de performance dos últimos 10 anos’.”

teatrais, jogos, rituais, cada corpo alcançava possibilidades de embriaguez, potências de criação que esgarçavam os horizontes da política, da poética, da estética.

Caminhando para além da sala de ensaio, os jantares e festas pós trabalho eram igualmente importantes e potencialmente transformadores encontros, em que todos penetravam-se, na arte e na vida, e o trio fazia questão desta convivência com o grupo. Dias de imersão. Ao final da oficina, os participantes foram convidados a fazer parte da performance *Corpo Ilícito*, do La Pocha Nostra, apresentada no teatro Tom Jobim. Nos tornamos amigos, bem como muitos dos participantes da oficina, encontrando-nos nos eventos e mantendo contato virtual. “E é por essa multiplicidade de aspectos pelos quais podemos considera-las que elas assumem seu poder de transtornar e de encantar, por isso são uma contínua excitação para o espírito.” (ARTAUD, 1964, p. 95).

### **La Congelada de Uva, da vulva à úvula e As flechas São Sebastião**

Durante o festival Panorama em 2011, tive a felicidade de assistir da primeira fila a performance *De Pelos* da mexicana La Congelada de Uva (Rocio Boliver). Fiquei com todos os pelos, a pele, as vísceras arrepiadas com a imagem de



Figura 40. Fotografia. Performance *De Pelos*. Arquivo Composições Políticas 2011.

sinos presos à sua pele e a perfuração dos grandes lábios vaginais para a instalação de uma

longa trança de cabelo aonde eram atados dois outros sinos. Uma senhora branca, ruiva com os cabelos bem penteados com gel, alta, nua, elegante. Chegou ao palco de quatro, mijando nos quatro cantos demarcando seu território. Tudo isso em silêncio, apenas o som dos sinos. Claro que durante a apresentação de cerca de 40min várias pessoas deixaram o teatro, algumas irritadas, visivelmente



desconfortáveis, outras chorando. Eu gozava na primeira fila ao ver uma poética poderosa do corpo.

Rocio foi apresentadora de um telejornal no México, pertencia a alta sociedade, cada com um inglês. Um dia, convoca uma reunião em sua casa com os vizinhos de condomínio. Em volta de uma grande mesa de vidro sentam-se os



Figura 41. Fotografia. Performance *Putá Madre*. Arquivo da artista.

convidados. Chega Rocio, muito fina, sobe na mesa e faz xixi no vaso de flores ao centro, falando como gosta de se masturbar e como é boa a sensação de mijar. Deixou a TV, o marido e a alta sociedade para fazer performance e discutir sobre o corpo feminino, os fluidos, os excrementos, os desejos. Como coloca Michel Onfray: “Com o prazer como fio condutor da ética, ‘o homem já não é artista, é ele próprio obra de arte’. Um corpo artístico, estético é pois necessário: contra os anjos e suas tentações brancas, seus modelos

translúcidos, a carne deve tornar-se virtude.” (ONFRAY, 225, 1999). Ela não tem medo de sentir. Além de apresentar suas performances caóticas pelo mundo Rocio ministra cursos regulares de performance onde ensina seus alunos a costurar a pele, perfurar, penetrar, desenvolver obras com excrementos, entre outras práticas de corpolimite.

Em 2012 conheci Ron Athey (EUA) (através de Gómez-Peña) artista norte americano que trabalha principalmente com a questão do sangue, seus fluxos e zonas de contágio. Vi seu trabalho pela primeira vez em 2009 numa fotografia que vi num livro, durante a graduação, e aquela imagem do corpo flechado da performance *St. Sebastian* me tirou o chão e permaneceu em meu



Figura 42, 43 e 44. Frames de vídeo. Performance *St. Sebastian 50<sup>th</sup>*. Arquivo pessoal.



Figura 45. Frames de vídeo. Performance *St. Sebastian 50<sup>th</sup>*. Arquivo pessoal.

algumas de suas performances pela última vez. Filipe foi chamado então para ser a freira *queer* que flecha e cura São Sebastião. Durante a performance toda, me senti em suspensão. Cada flecha que atravessava a carne dele chegava em mim, depois o sangue derretendo o corpo em transe, o falo de anjo barroco por conta dos 2 litros de soro injetados na bolsa escrotal. No final aquela imagem branca, como um buda envolto no manto da freira que se despia. Barroco.

Vindo das periferias dos EUA e da cena *queer*, amigo de pessoas como Annie Sprinkle, Fakir Musafar, Franko B., Leigh Bowery, Bruce la Bruce, e tantos outros artistas do *underground* norte-americano, radicalizadores da corporeidade, Ron veio compartilhar conosco seus 30 anos de carreira, ficando hospedado em nossa casa durante 1 semana após a apresentação da performance. O que mais me interessava era essa troca do convívio. E ele surpreendeu a todos nós, moradores, quando em sua 1ª manhã aqui pediu uma pequena escova e um balde para limpar o chão da cozinha. Foi insistente e disse que queria fazê-lo como forma de nos agradecer pela acolhida. Sempre muito presente e interessado, nos fazia os cafés da manhã, mostrava vídeos, partes de seu livro ainda não publicado, contava histórias, como a de sua primeira tatuagem no canto do olho, uma lágrima que fez sozinho, caseiramente. Muitas camadas de (re)conhecimento de um sujeito que se afastou da academia e



Figura 46 e 47. Frames de vídeo. Performance *St. Sebastian 50<sup>th</sup>*. Arquivo pessoal.

das mídias, performer e massagista residindo em Londres. Como colocou na entrevista dada à revista *Redescrições*<sup>19</sup> (ano 3, nº 4, 2012):

Eu realmente me pergunto por que estou escrevendo uma monografia sobre mim mesmo com mais de 300 páginas. Mais de 30 anos de apresentações registrados em imagens. Para estabelecer um contexto, esclarecer os fatos? Eu não sei o que pode acontecer ao se fazer isso. Uma das minhas paranoias que já está se concretizando através da Internet é a tendência “redux” (retrospectivas que reduzem as obras para serem apresentadas de uma só vez) no campo da performance, alimentada pela artista Marina Abramović, em que tudo passa a ser domínio público. Minha compreensão sobre a importância de tornar meu trabalho público é informada pelo fato de ter trabalhado na mídia e ter me relacionado superficialmente com a Academia. Será que eu quero a publicidade comum = redução do meu trabalho a sensacionalismos e a modismos ou trabalhos acadêmicos = uma bolha que tem como intermediários professores e alunos? Jornalismo cultural inteligente: raro! Para que curadores, programadores, instituições apoiem o meu trabalho...? A maioria deles deveria ser substituída! Quando frustrado eu já anunciei publicamente uma lista dos que deveriam ser fuzilados. Como pode a maioria dessas pessoas entediadas e tediosas continuarem nesses cargos para sempre? O que as autorizou a tornarem-se promotoras perversas de uma cultura que, precisamos aceitar, é formada por suas escolhas seguras e “inteligentes” e suas decisões eventuais de parar de apoiar a única opção entre duas ou três de uma cidade qualquer? Por que aceitamos essa hierarquia? Em termos gerais, essa é a minha frustração, eu penso que a maioria dos “promotores perversos de cultura” não tem paixão pelo que fazem, eles apenas seguem as tendências tediosas uns dos outros.

Compreendi um pouco dessa frustração de Ron com a academia e com as mídias, o mercado de arte, que é muito semelhante ao que penso durante nossas conversas. Entretanto, enquanto ele transita por outras vias, eu me infiltrei e passei a fazer parte da via universitária como aluna e professora. Entrei realmente por uma fissura, uma brecha, pois sempre tive a sensação de ser um corpo estranho. Definitivamente, não posso repetir os moldes convencionais de hierarquização do saber. E a construção dos saberes, pluralizantes, leva tempo e espaço.

Nas vésperas de minha qualificação de mestrado, nervosa e agitada como sempre fico diante de apresentações públicas de mérito, Ron me disse “a academia não é a vida real”. **Pá!** Fiquei em crise profunda, me percebi pessoa colonizada-colonizadora, e tive que me quebrar toda. Demorou um tempo para eu entender o que isso podia significar, que era possível transtornar a coisa toda. Sem dúvidas este foi um dos fatores que me fez mudar o registro do discurso expresso sobre os artistas que citei neste capítulo bem como radicalizar a prática artística-acadêmica.

<sup>19</sup> <http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/index.htm>

E Rocio cruzou conosco nesta história também. Sabendo da vinda de Ron para o Brasil, entrou em contato conosco para saber sobre a possibilidade de vir e ficar hospedada em nossa casa, assim nos conheceríamos todos pessoalmente. Em junho então, chega na Casa 24<sup>20</sup> La Congelada de Uva, com todo seu delírio. Em espanhol, português e uma língua que não é nem um nem outro, nos comunicávamos em conversas de horas em volta da mesa da cozinha. Em seu penúltimo dia de estada, nos ofereceu a performance *Putá Madre*, feita no quintal dos fundos para um público de amigos, incluindo Ron, durante o primeiro churrasco performativo da casa, com direito a poesias de Drummond e Augusto dos Anjos recitadas pela vizinha que assistia da janela e gritava “Essa aí só falta parir o pecado original! Como era o nome? (...)”

**MACUNAÍMAAAAAAAAA!!!!!!”.**

\*\*\*

**Donde, esse incitamento à crueldade e ao terror, num vasto porém, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas nossas possibilidades. (ARTAUD, 1964, p. 110)**

Esta visceralidade da arte levada às últimas consequências impacta o olhar quem entra em contato por resgatar os instintos levando a reflexões acerca do que é permitido ao corpo, exibindo-o como espaço de alteridade.

No texto “O corpo, a vida, e a morte”, Peter Pál Pelbart discute as relações de poder e potência do sujeito com base nos textos “Um artista da fome” de Franz Kafka e “Bartleby, o escrivão” de D. H. Lawrence. Analisa os corpos (tanto de



Figura 48 e 49. Fotografia. Performance *Putá Madre*. Arquivo pessoal.

<sup>20</sup> Falarei mais sobre a Casa 24 na Vagina.

Bartleby e do jejuador de Kafka) como corpos que a partir da recusa refletem uma potência de resistência, uma potência criativa: “Pensemos na fragilidade desses corpos, próximos do inumano, em posturas que tangenciam a morte, e que, no entanto, encarnavam uma estranha obstinação, uma recusa inabalável. Nessa renúncia ao mundo pressentimos o signo de uma resistência” (PELBART, 2004, p. 141)

Bem como os personagens da literatura, os artistas aqui citados podem ser vistos como corpos limítrofes, ambivalentes e que rompem, ou questionam, seus próprios sistemas de verdade por não caberem, por não bastarem nas linguagens de gramática definida:

Pois bem, o corpo que não aguenta mais precisamente o adestramento e a disciplina, todo um sistema da crueldade. Com isto, ele também não aguenta mais o sistema de martírio e narcose que o cristianismo primeiro, e a medicina em seguida, elaboraram para lidar com a dor, um na sequência e no rastro do outro; culpabilização e patologização do sofrimento, insensibilização e negação do corpo. (PELBART, 2004, p. 144)

Assim alçam voos no sentido de uma reapropriação e redescoberta do corpo, múltiplo, complexo, *carnificado*. Levam em conta os sentidos de sentir, aqueles mais renegados, olfato, tato e paladar, investindo imagens e paisagens sonoras que nos escapam à possibilidade de enquadrar ou emoldurar sob uma perspectiva categorizante ou classificadora totalizante. São corpos lisos, escorregadios e nômades, defecando suas obras sobre o mundo.

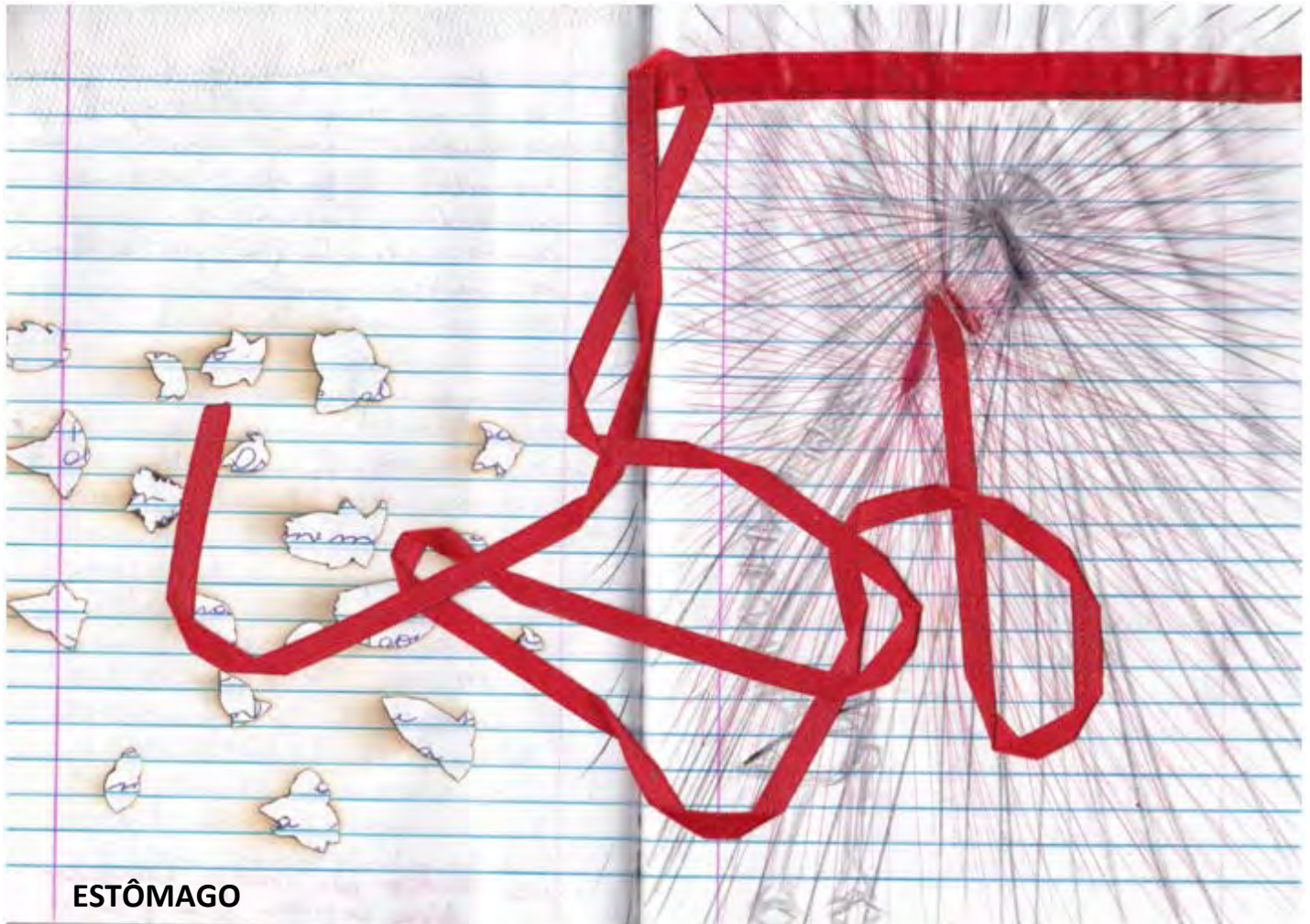


Figura 50. Desenho, colagem. Páginas de diário pessoal. Arquivo pessoal.

Na madrugada do dia 1º para o dia 2 de janeiro de 2011 minha avó e mãe, Rita Maria da Silva, morreu sozinha, com a boca e narinas penetradas por tubos plásticos, e nas veias agulhas injetando soro, no Hospital Campo Limpo, Estrada de Itapequerica, São Paulo capital. Eu fiquei imaginando essa cena enquanto o telefone tocava de manhã, a respiração ficando fraca, alguma coisa que se dissolve no ar e corpo vivo torna corpo morto. Sabia: era meu pai pra me dizer “sua avó morreu”. Ele disse. (...) Eu disse. (...) Se não fosse a força da gravidade eu teria levitado em choro, tão fundo o abismo que eu caía. Mas não era um choro comum. Não era dor de machucado ou de doença. Não era dor de coração partido. Era uma dor que brotava do estômago e que irradiava pelo meu corpo todo em ondas de frio e calor e eu vomitava pelos olhos. Filipe, meu companheiro, me abraçou e me ajudou a levantar. Fizemos as malas e partimos de Campinas para São Paulo. No trânsito entre uma cidade e outra era como uma caminhada para encontrar a morte. E não era bom, não era agradável, mas eu queria e precisava. Era caso de vida.

Cheguei à casa de minha mãe, Lúcia, que me deu colo, comida e cama. E força para encarar a noite. O dia rememorando e lembrando da presença ativa de minha avó. Tentativas de fazer sentido, de dar motivo, razão para aquele momento. Mas tudo incomodava, tudo parecia arder.

À noite pegamos uma carona e fomos ao velório. Um carro cheio, eu só queria chegar logo. Foi no Cemitério Parque das Cerejeiras, na Estrada do M'Boi Mirim ("cobra pequena" em tupi-guarani), periferia de São Paulo. O cemitério era lindo, todo verde com cerejeiras. Desci do carro, mas as minhas pernas eram mecânicas. Cumprimentei meu pai, meu avô, parentes e amigos que não via há muitos anos, família. Abraço, choro, mas ainda numa anestesia dos olhos inchados, do corpo cansado. Entrei na sala. Meu tio, Petronio, estava ao lado do caixão todo de branco rezando com um terço na mão e as guias de seus orixás no pescoço. Parecia um santuário daqueles pequenos de bairro (como o que vejo todos os dias na escadaria onde moro), iluminado, colorido em amarelos, verdes, brancos. Respiração pesada, meu peito pesava uma tonelada de algodão, o corpo vibrava estranhamente. Me aproximei do caixão, vi o rosto de minha avó rodeado de flores amarelas e brancas, ela vestida de camisa e calça branca escolhidas por meu avô que nunca gostou de comprar roupa. Foram alguns segundos e eu saí correndo, me agachei de cócoras no chão para gritar e chorar como se entrasse para um buraco dentro de mim mesma. Eu queria sumir daquele instante em diante. Eu achei que fosse surtar, queria ser terra. Era bonito, mas doía. E eu não sabia o que era aquilo. Me ampararam, me arrancaram do meu buraco – foi meu pai – e fui encarar novamente a imagem da morte, que antes era apenas um fantasma, uma ameaça. Agora ela era presentificada. Eu fiquei lá por um tempo, contemplando, chorando, velando até voltar para casa com meu pai.

No dia seguinte pela manhã fomos ao enterro. Até então eu nunca havia estado em um. Ficamos em volta do caixão, compramos flores vermelhas que ela adorava. As mulheres e homens mais velhos, todos retirantes do nordeste em pleno regime militar, cantavam músicas de romaria e rezavam. Chegou a hora de fechar o caixão. Foi como um grande pântano onde a gente se afogava de memória. Meu pai, meu avô, era desesperador o sentimento de vazio. E era uma poesia dolorosa o amor de meu avô por ela, do Pernambuco a São Paulo atravessando décadas e gerações, filhos e netos. Seguimos em procissão até o local do enterro. Todo mundo cantava "O que é, o que é" do Gonzaguinha. A cova previamente cavada por onde

descia o caixote de madeira era como a minha garganta tentando engolir a sensação amarga que ficava. Ela descia e a gente descia junto com ela numa vertigem de olhar para um abismo.

Chegando a casa de meu avô, onde ela morava, a náusea me tomou intensamente e vomitei parindo a morte pela boca.

Digerir e vomitar. Entendi o grau de literalidade neste dia. E tive que ter estômago.

\*\*\*

## **FLUXOS E REFLUXOS: SOBRE RITUAIS DE PASSAGEM REVISITADOS E INTENSIDADES DA NÁUSEA**



Figura 51. Fotografia. Rita Maria e Sara Panamby em viagem de ônibus ao Pernambuco. Arquivo pessoal.

### **COMPASSOS DO OCASO Performance-ritual de suspensão corporal (2011)**

Este trabalho começa antes de ser uma ideia. Começa quando me deparo com o corpo de minha avó paterna (Rita) na cama, primeiro em casa depois no hospital. E sua vida ficando fraca: o corpo já não queria andar, a voz já não queria falar. A comunicação se tornando cada vez mais sutil,

falando com os olhos, pelo calor de uma parte do corpo que encosta na pele, uma respiração mais profunda. Durante cerca de quatro meses ela, Rita, foi uma forma de vida sutil.

No dia 02 de janeiro de 2011 Rita morreu. Experimentei a morte de perto ao acompanhar seu definhamento, seu velório e seu enterro. E ao me despedir do seu corpo no caixão prometi que faria um ritual pela sua morte. Parecia uma romaria no sertão



de Pernambuco. Mas era em São Paulo, na Estrada do M'Boi Mirim. Depois dos cortejos e das despedidas, ao chegar a casa em que ela morava, vomitei de tanto chorar e doer.

Em abril, cumpri essa passagem no Largo do Paissandú, no centro da cidade de São Paulo em sua homenagem, fazendo o último choro ritual, para quem eu sempre chamei de mãe.

Em parceria com os artistas mencionados no decorrer deste texto, a performance foi construída em cima da ideia do corpo ritualizado da morte numa releitura do Kuarup. Em *Compassos do Ocaso* totemizamos a morte de Rita através da suspensão corporal.

Minha viagem teve início no dia 08 de abril. Saí do Rio de Janeiro rumo à Campinas às 22h30 da rodoviária do Rio. Depois de 7 horas de viagem, cheguei. Passei por um final de semana de intensa intimidade compartilhada com meu companheiro de vida e performance Filipe Espindola, os corpos cheios de saudades querendo se reencontrar. Na segunda-feira, dia 11, partimos de Campinas para São Paulo cheios de malas e memórias para coletivizar.

Ficamos hospedados na casa de minha mãe, no Jardim Santo Antônio, bairro da periferia da Zona Sul de São Paulo. Lá estabelecemos nossa oficina de construção da performance: um campo de imanência. Na terça-feira Filipe e eu começamos a construir as cordas que seriam arrastadas por nós durante a caminhada da primeira parte do trabalho. Escolhemos quatro cordas de sisal de cerca de quatro metros cada, onde fomos pendurando objetos coletados por nós ao longo da vida, objetos doados por amigos, coisas que carregavam alguma história de alguém. Estas memórias foram coletadas ao longo dos dias de modo que as escolhas pudessem também ser permeadas pelo acaso e pela investigação da memória da casa onde estávamos (lugar onde passei a maior parte da infância e adolescência, e antiga casa de meus avós, Rita e José). Na noite deste dia nos reunimos na casa de Michelle Mattiuzzi para conversar sobre como seria sua participação com Renata Borges no processo. Ambas são grandes amigas e parceiras de um intenso processo de criação iniciado com o curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP), onde juntas realizamos diversas performances em conjunto. Após uma noite tomando sucos e beliscando frutas secas e sementes (Filipe e eu já estávamos em dieta para preparação da performance há uma

semana; sem álcool ou drogas sintéticas e pouca carne) e um almoço no dia seguinte acordamos que nossa parceria seria então imersiva.

Na noite de quarta-feira todos nos reunimos na casa-devir: Filipe Espindola, Renata Borges, Michelle Mattiuzzi, Petronio Tales (Alecto Maracatú), minha mãe (Lúcia Rosa) e eu. Iniciamos a confecção das saias, a partir da saia feita e vestida por Filipe no ano anterior<sup>21</sup>. Cada um participou da construção de todas as quatro saias. Petronio vestiria a roupa do orixá Obaluaiê no momento de nossa suspensão. Passamos a noite toda produzindo, conversando, festejando. Os próximos dias seguiram da mesma maneira: até a noite de sábado permanecemos na casa de minha mãe construindo a performance num tempo que não era regido pelo relógio, mas pelo tempo de construção do ritual. Durante este tempo, surgiu espaço suficiente para pesquisarmos questões sensíveis ao trabalho, de como criaríamos na praça e no palco da apresentação, a atmosfera criada naquele espaço de imanência.

Surgiram então pesquisas sonoras, pesquisa de pintura corporal com pigmentos orgânicos, cheiros, questionamentos sobre os fluxos de troca, sobre descobertas



Figura 52, 53 e 54. Fotografia. Processo de imersão para performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.

<sup>21</sup> Na performance ritual de suspensão corporal "Aurora das Máquinas Abertas" (2010) – Virada Cultural São Paulo 2010.

recentes de cada um que colaboravam para a criação de um estado psicofísico diferente. Importante lembrar também que durante o processo foi encontrada uma fita k7 de uma viagem que fizemos ao Pernambuco – Rita, Petronio e eu – há 24 anos. Ouvir a esta gravação nos estimulava uma presença constante do porque estávamos construindo aquele ritual: era um ritual de morte, mas também uma celebração da vida.



Figura 55. Fotografia. Processo de imersão para performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.

Quinta e sexta foram os dias de produção mais intensa, a casa se transformou num grande rizoma onde tudo acontecia a todos os tempos. Dava tontura.

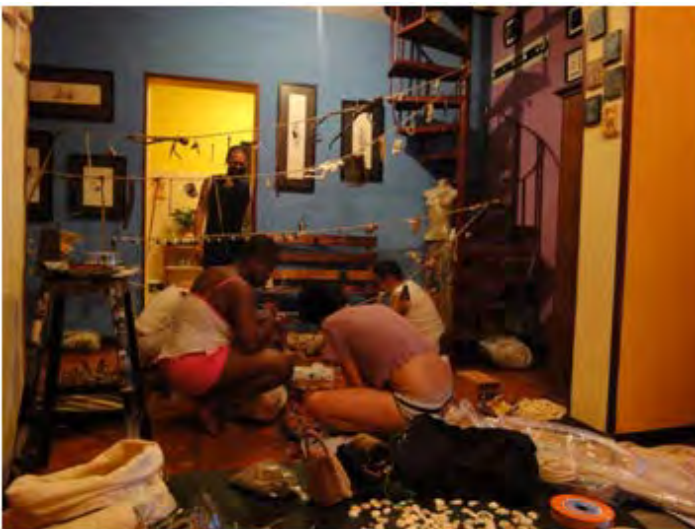


Figura 56. Fotografia. Processo de imersão para performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.

Na sexta-feira de madrugada, cerca de 03h da manhã, após finalizarmos a construção dos objetos, saias e cordas, fizemos um ritual de *Sálvia Divinorum*<sup>22</sup>. Pela primeira vez eu me encontrava numa roda de pessoas em transformação visível conduzindo um ritual da

planta. Acendemos seis velas: branca, preta, amarela, verde,

lavanda, azul dispostas em círculo num prato com alfavaca seca. No centro do prato, um Palo Santo. Ao som de Uakti<sup>23</sup> iniciamos o ritual com o acendimento das velas. Cada um escolhendo uma cor e acendendo-a com intensidades e vontades.

<sup>22</sup> Planta tradicionalmente utilizada por curandeiros Mazatecas (México) principalmente em rituais de cura e adivinhação, de forte poder alucinógeno.

<sup>23</sup> Grupo de música instrumental brasileira.

Num cachimbo Kaiapó de madeira, apresentei a planta de poder a cada um da roda (exceto Lúcia, que preferiu não) e todos observavam, cuidavam e acompanhavam aquele que estava fumando. Diferente da maconha que pode agir no organismo durante horas (dependendo da potência da substância) estimulando principalmente o relaxamento, a Sálvia possui um efeito mais rápido, porém extremamente intenso. Semelhante ao Ayahuasca<sup>24</sup>, leva aquele que se submete a experiência para um lugar de encontro com potências de transformação, buscando trazer à tona o que está escondido pelo inconsciente e o que está sufocado pelo consciência racional. Com viagens visuais, sonoras, espaço-temporais, fomos transportados a lugares muito distintos; da quebra total de paradigmas ao deleite infantil. Para mim houve um encontro feliz com a fugacidade das coisas. Em minha experiência, entrei numa casa onde encontrava minha avó na cozinha lavando verduras. Saí pra chamar meu tio, Petronio, para vir encontrar a “mamãe” (como eu chamava minha avó). Quando voltava ela já havia ido embora e tudo se transformou em luz em movimento. Uma onda enevoada que me envolvia e me levava com ela no seu fluxo, quase líquido. Quando todos fumaram tivemos uma longa conversa sobre nossas experiências com a planta e de que maneira se relacionavam com o momento de nossas vidas, um clarão de uma fissura. Fomos dormir com o sol nascendo.

No sábado nosso dia foi turbulento. Questões relacionadas ao evento roubaram nossa atenção do processo que estava sendo vivido. Filipe saiu com Petronio logo pela manhã para resolver questões técnicas do palco no qual faríamos o ritual, retornando apenas no fim da tarde. Michelle, Renata, minha mãe e eu permanecemos em casa dando continuidade aos trabalhos e procurando manter a energia do ritual. Fizemos um teste da pintura corporal. Um a um, pintamos uns aos outros com os pigmentos orgânicos que pesquisamos, juntando com a pesquisa – ainda em fase embrionária – de pintura corporal indígena. Escolhemos as tintas de alfarroba (marrom-café), carvão com açaí (preto), urucum (vermelho), argila (marrom claro) e rolha queimada (preto). O processo dessa pintura levou muitas horas e foi dedicada uma atenção especial para cada traço, de modo que os desenhos e cores buscassem contar uma história. Na madrugada desse dia, dormimos Filipe, Petronio e eu na casa de Michelle.

---

<sup>24</sup> Bebida ritual amplamente utilizada por tribos e comunidades da América do Sul. Bem como a Sálvia Divinorum, é um forte alucinógeno.

Domingo, dia da apresentação. Filipe e eu saímos logo cedo, por volta das 7h30 da manhã, rumo ao Largo do Paissandú, no palco onde nos suspenderíamos.

O Largo do Paissandú é uma praça no centro de São Paulo, em frente à Galeria do Rock. No centro da praça está a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, e a escultura de uma grande mãe negra amamentando. É também um lugar cercado pela miséria, pelo descaso, pelo cheiro forte de urina, pelos moradores de rua, pelos fumadores de crack, pelos trambiqueiros, pelos trabalhadores, pelos roqueiros, por gente de todo tipo que passa e vive por lá todos os dias. No dia em questão, era também o dia da procissão do Domingo de Ramos, muito especial para nós, pois era um dia muito festejado por minha avó. Compramos então na manhã desse dia, na igreja, dois ramos para termos conosco no momento da suspensão.

Começamos auxiliando na preparação do ritual de Kavadi<sup>25</sup>, de nosso amigo Alexandre Peco (Campinas/SP), logo em seguida (antes de sua apresentação) participei de uma mesa de discussão sobre *body art* e *body modification* com Cláudia Machado (RJ) e T. Angel (SP). Chegamos numa conversa bastante rica sobre senso comum e diferença, a partir de diferentes pontos de vista, uma vez que éramos de áreas distintas do conhecimento. Após o debate com o público, iniciou-se o Kavadi. Um belíssimo ritual indiano de devoção ao deus Murugan, onde o devoto caminha com dezenas de lanças apoiadas no corpo, formando uma grande estrutura de flores, frutas, guizos. Filipe participou do ritual fazendo uma perfuração ritual em Peco, de bochecha a bochecha com uma haste de aço. A pedido de Peco e com o consentimento de Filipe, a perfuração foi feita sem luvas.

Ao final do Kavadi, retornamos à casa de Michelle para nos prepararmos para nosso ritual que seria às 16h da tarde. Raspamos nossas cabeças, comemos comida leve, sem carne ou gordura. Voltamos para o palco e começamos a nos aprontar. Acabamos demorando mais que o esperado para começar, atrasando em 1h, mas foi um tempo preciso para fazermos as pinturas e respiramos juntos naquele lugar. A todo tempo chegavam pessoas muito queridas vindas de vários lugares e também gente para bisbilhotar. Algo de mágico (mágica-magia-imaginação) acontecia naquele dia onde a energia da praça se transformara.

---

<sup>25</sup> Ritual indiano em homenagem a Murugan, deus da guerra e filho de Shiva.



Figura 57, 58 e 59. Fotografia. Performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.

Às 17h entramos na arena. Já com os furos feitos no camarim, já alterados por toda a vivência de imersão, toda a preparação, a pintura, as músicas, prendemos as cordas com objetos aos ganchos. Cada um carregava de 1,5 a 2,0kg em cada gancho e memórias que não são possíveis de mensurar. Começamos a caminhar no meio das pessoas, ao som de pontos de umbanda e colagens sonoras de Alecto Maracatú (Petronio). Fui à frente, Filipe atrás, Michelle e Renata como luas orbitando em volta de nós com chocalhos, folhas e tabacos. Sentia como se meu corpo fosse se desprender da terra e a cada grito (TAMÃI!<sup>26</sup>) era como se partisse pra outro lugar, como numa explosão de um parto e ao mesmo tempo do desespero da eternidade. Cada vez mais enxergava menos as coisas com nitidez, os olhos cada vez mais tomados pelas lágrimas e pelo estado de caos que me entorpecia. Concentramos muita energia para aquele momento, era inevitável que explodisse em transe, pelo contrário, era justamente o transe o lugar onde acontecia a performance para nós. Depois de alguns passos, corri como se fosse uma guerreira em batalha, arrastando todos aqueles objetos sem pensar em nada a não ser correr para a luta. Parei subitamente sentindo toda aquela vibração pulsar pelo corpo, sentindo onde estavam meus companheiros. Ouvia um chamado e respondia. E me entregava ao choro como se fosse a fonte de minha força.



Figura 60. Fotografia. Performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.

<sup>26</sup> Palavra tupi-guarani que significa “avó/avô”.



Figura 61, 62, 63 e 64. Fotografia.  
Performance *Compassos do Ocaso*.  
Arquivo pessoal.

E exista em algum nível um sentimento compartilhado de comunidade, um patamar de cumplicidade de quem testemunha um sacrifício voluntário. As pessoas acompanhavam a caminhada, ajudavam se alguma coisa das cordas enroscava no chão, participando de alguma maneira, fazendo parte de



Figura 65. Fotografia. Performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.

algum modo, sob a ótica da troca de fluxos de energia; encontros de potências CSO. Chegamos novamente ao palco e subimos, Filipe e eu, entrando no círculo formado pelos alguidares com pipoca (oferenda para o orixá Obaluaiê) e carvão com defumador (para Exu). Com a música de Petronio, feita de ruídos e referências indígenas, nordestinas e negras, nos enchíamos de vigor para fazer nossa subida, o ápice da concentração porosa de quem se submete a um ritual de passagem como este. Michelle e Renata continuavam a orbitar em volta do palco, fazendo defumações com tabaco e abrindo caminhos. Os movimentos de nós cinco, por vezes assistindo ao registro, pareciam coreografados. Na hora do acontecimento era como uma grande sensação de penetração pelo corpo todo.

Iniciamos a subida com Petronio vestido/incorporado de Obaluaiê tocando alfaia em nossa frente, aos nossos pés conforme saíamos do chão. Para mim não existia dor, medo, ansiedade. Havia apenas a dissolução de nossos corpos no espaço e no tempo, o



Figura 66. Fotografia. Performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.





Figura 67 e 68. Fotografia.  
Performance *Compassos do Ocaso*.

contato com um desconhecido possível de conhecer apenas através da transformação. Isto para mim é corpo-limite. Ficamos no ar, com os ramos que compramos nas mãos, durante a passagem do dia para a noite, entregando-nos ao que acontecia ali apenas permitindo o fluxo das coisas. Como das duas vezes anteriores, saiu de mim um grito de corpo todo. Era como se minha avó tivesse passado por dentro de mim.

Passado algum tempo, nos encontramos no ar, demos as mãos e nos juntamos num abraço. Ficamos assim, e chorando nosso choro ritual, nossa última homenagem a Rita Maria se acabando e a gente ficando solto por aí. A descida foi lenta e suave, pouco a pouco pudemos nos despedir do ritual e tocar novamente o chão. De mãos dadas e abrigados pelas luas deixamos o palco entrando novamente no camarim. Petronio encerrou a música e ficou pela praça uma atmosfera de amor, que é o que sobra quando alguém querido morre: amor e lembranças.

No camarim, nos abraçamos, acabamos de chorar e cantamos para fechar o trabalho daquele



Figura 69 e 70. Fotografia. Performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.

dia. De todas as performances que fiz e todos os rituais que participei, este foi sem dúvidas o mais intenso, o mais carregado emocionalmente, transbordando nossos corpos.

Entretanto, o processo não se encerrou com a apresentação. Na segunda-feira fomos Filipe, Petronio e eu ao terreiro de umbanda que costumávamos frequentar para uma gira de caboclo, preparação para o ritual de fechamento de corpo da Sexta-Feira Santa. Neste ritual, são feitas marcas nos braços, costas e peito com uma lâmina e o ferimento estancando com a cinza preparada na gira. Retornamos ao terreiro na sexta-feira, participamos do ritual e então, com nossa proposta cumprida e as bênçãos de Ogum, finalizamos este processo iniciado em janeiro deste ano, com a morte de Rita.



Figura 71, 72 e 73. Fotografia.  
Performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.



Figura 74. Calcografia. Performance *Compassos do Ocaso*. Arquivo pessoal.



Figura 75. Fotografia. Mosaico de fotografias de familia. Arquivo pessoal.

18-04-2012

UTA, Praça Sáens Pena

Vou numa banca de jornal comprar essa caneta enquanto Filipe espera no container branco e azul por atendimento em poucos às pedras do caminho. A espera.

Uma mãe negra, magra, chega com seus 4 filhos. São os únicos que não me olham de rês.

Entra o vendedor de biscoito Globo com seu redinho de pilha.

Crianças balançando no balanço sempre covando risco. O furo na barreira de ir mais alto, mais rápido, a ponte tamba que vacila.

E a minha insegurança. Deixo as crianças me quicarem no meu balanço. As mãos man, o corpo emana micro-espasmos. Meus nervos tensos, as costas duras, a pilha coça

mil cigarros fumados. Mil angústias pesando no peito. Queria um fio na barriga que não fosse um medo com vontade de fugir. Quero me suspender, ficar mergulhada. Quero me embriagar, tomar 1 ácido iônico. Quero entorpecer. Quero anestesia. Numa iminência de um buraco se abrir no chão. O banco tem com o metido que fode o puberteiros. O menino para e me aponta.

Quase 3 horas de espera. Quase 25h. Só as crianças, a molecada tem vitalidade agora. Eles brincam, se batem e brincam. São pequenos monstros, prendendo a espera de saculhos e estalos. Às vezes até me avançam uma risada. A linda pincerinha rose cai de cara no chão e chora. O meu menino aponta do irmão mais velho. Valem? Valem.