



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

Juliana Notari Nascimento

**De Assinalações a DESTERRO:  
investigações entre arte e subjetividade**

Rio de Janeiro  
2014

Juliana Notari Nascimento

**De Assinalações a DESTERRO:  
investigações entre arte e subjetividade**



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

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

N244 Nascimento, Juliana Notari.  
De assinalações a DESTERRO: investigações entre arte e  
subjetividade / Juliana Notari Nascimento. – 2014.  
106 f.: il.

Orientadora: Cristina Adam Salgado Guimarães.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Artes plásticas – Teses. 2. Criação na arte – Teses. 3.  
Subjetividade – Teses. 4. Bestialidade – Teses. 5. Arte erótica  
– Teses. 6. Trauma psíquico – Teses. 7. Sublimação – Teses. 8.  
Arte moderna – Séc XXI – Teses. I. Salgado, Cristina, 1957-  
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Artes. III. Título.

CDU 73

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

---

Assinatura

---

Data

Juliana Notari Nascimento

**De Assinalações a DESTERRO:  
investigações entre arte e subjetividade**

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

Aprovada em 29 de agosto de 2014.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães (Orientadora)  
Instituto de Artes – UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dr. Marisa Flórido Cesar  
Escola de Belas-Artes - UFRJ

Rio de Janeiro

2014

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai **Peixe** e minha mãe **Regina Notari** pelo carinho amoroso e eterno incentivo, força e paciência.

À minha orientadora **Cristina Salgado**, pelas importantes sugestões e pelo encorajamento através do seu incentivo paciente e sensível.

À **Juliana Accioly** minha querida amiga e cunhada, pelo seu carinho generoso, pela sua inteligência sensível com poder de cura e pela disponibilidade em revisar os textos nos momentos finais.

Ao amigo **Guto Beluco**, pelo seu carinho e amizade, companheirismo, generosidade e disponibilidade, imprescindíveis na revisão dos textos desde o início deste processo.

À **Clarissa Diniz** amiga querida, pelo seu incentivo carinhoso e inteligente que me levaram a realizar o mestrado.

À professora **Marisa Flório**, por ter aceito o convite de participar da banca examinadora.

Ao professor **Marcelo Campos**, por aceitar participar, da banca examinadora.

## RESUMO

NASCIMENTO, Juliana Notari. *De Assinalações a DESTERRO: investigações entre arte e subjetividade*. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

*De Assinalações a DESTERRO: investigações entre arte e subjetividade* é uma reflexão sobre o processo de construção das obras das séries SORTERRO e DESTERRO. Tais trabalhos se utilizam de pelos e cabelos como matéria física e conceitual na sua elaboração e a partir destes elementos dar-se início a uma série de investigações que buscam trazer à tona os meandros do processo da criação e produção artística. A investigação inicia com a visita a algumas obras anteriores em que o elemento cabelo aparece. A partir daí uma série de temas atravessam o caminho. Dentre os quais estão as questões relativas ao corpo, à vida e à morte, ao desejo, ao trauma, à biografia, ao acaso, ao medo, ao erotismo, à animalidade, à perversão, à sublimação e à linguagem. Dentre os autores mais visitados estão: Georges Bataille, Jacques Derrida e Gilles Deleuze.

Palavras-chave: Animalidade. Erotismo. Linguagem. Trauma. Sublimação

## ABSTRACT

NASCIMENTO, Juliana Notari. *From Assinalations to Exile: investigations between art and subjectivity*. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

From Assinalations to Exile: Investigations between Art and Subjectivity is a reflection about the building process of the artworks from the series SORTERRO and EXILE. These artworks used fur and hair as physical and conceptual matter, and, after these elements, started a process of investigations that would seek to bring to light the intricacies of the creation process. The investigation initiated with the contact with some previous artworks that the element hair could have been found. After that, a series of themes crossed the pathway taken. Among them, issues related to body, to life and death, to desires, to trauma, to biography, to fortuity, to fear, to eroticism, to animalism, to perversion, to sublimation and to the language appeared. Among the most visited authors, there are: Georges Bataille, Jacques Derrida and Gilles Deleuze.

Keywords: Animalism. Eroticism. Language. Trauma. Sublimation.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	<i>Assinalações</i> , vídeo instalação, Recife.....	19
Figura 2 –	<i>Assinalações</i> , vídeo instalação, Recife.....	19
Figura 3 –	Boneca Neneca da fábrica de Brinquedos SuperToy.....	26
Figura 4 –	<i>Innerensteren</i> , Recife .....	26
Figura 5 –	<i>REDENTORNO</i> , vídeo instalação, Recife.....	38
Figura 6 –	<i>REDENTORNO</i> , vídeo instalação, Recife.....	39
Figura 7 –	<i>I don't know</i> , objeto, Recife.....	46
Figura 8 –	<i>Verstehen</i> , vídeo instalação, Recife.....	51
Figura 9 –	<i>Verstehen</i> , vídeo instalação, Recife.....	51
Figura 10 –	<i>Era assim...</i> , objeto, Recife.....	62
Figura 11 –	<i>Fotografias da série DESTERRO</i> , Belém.....	69
Figura 12 –	<i>Fotografias da série DESTERRO</i> , Belém.....	69
Figura 13 –	<i>Fotografias da série SORTERRO</i> , Salão do Pará, Belém.....	71
Figura 14 –	<i>Fotografias da série SORTERRO</i> , Salão do Pará, Belém.....	71
Figura 15 –	<i>Fotografias da série SORTERRO</i> , Salão do Pará, Belém.....	72
Figura 16 –	<i>Fotografias da série SORTERRO</i> , Salão do Pará, Belém.....	72
Figura 17 –	<i>Instalação da série SORTERRO</i> , MAMAM no Pátio, Recife..	73
Figura 18 –	<i>Instalação da série SORTERRO</i> , MAMAM no Pátio, Recife..	73
Figura 19 –	<i>Fotografias da série SORTERRO</i> .....	74
Figura 20 –	<i>Desenhos da série SORTERRO</i> , Rio de Janeiro.....	78
Figura 21 –	<i>Desenhos da série SORTERRO</i> , Rio de Janeiro.....	78
Figura 22 –	<i>Desenhos da série SORTERRO</i> , Rio de Janeiro.....	79
Figura 23 –	<i>Desenhos da série SORTERRO</i> , Rio de Janeiro.....	79



Figura 24 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	90
Figura 25 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	90
Figura 26 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	91
Figura 27 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	91
Figura 28 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	92
Figura 29 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	92
Figura 30 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	93
Figura 31 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	93
Figura 32 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	97
Figura 33 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	98
Figura 34 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	98
Figura 35 –	Frame da performance <i>Mimoso</i> da série DESTERRO, Ilha de Marajó – PA.....	99

## SUMÁRIO

	<b>O TAPA!</b> .....	9
1	<b>CALMA!!</b> .....	11
2	<b>DOIS SUSTOS</b> .....	18
3	<b>UM GATO NO QUINTAL</b> .....	24
4	<b>O ESTRANHO REPETIDO</b> .....	31
5	<b>O GIRO PERVERSO</b> .....	36
6	<b>TRABALHOS MUDOS</b> .....	42
7	<b>A LANUGEM</b> .....	57
8	<b>SORTERRO: O LABORATÓRIO</b> .....	60
9	<b>DESTERRO: UM INÍCIO</b> .....	84
10	<b>INCONCLUSÃO</b> .....	100
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	104

## O TAPA!

A sala de aula da turma de alfabetização era comprida. Naquele dia me deparei com as bancas de madeira arrumadas de modo diferente do habitual, totalmente enfileiradas. Usualmente éramos nós, os alunos, quem escolhíamos a posição das bancas, pois este era o modelo da escola. Tais preceitos educacionais eram baseados no método de Paulo Freire e nos princípios do pedagogo francês Célestin Freinet e buscavam estimular os alunos a encontrar maneiras e lugares que incitassem neles a vontade de aprender. Era habitual que escolhêssemos ter aulas embaixo das árvores, por exemplo.

Quando entrei na sala e vi a posição das cadeiras, tomei um susto. Senti que iríamos fazer alguma atividade diferente: essa foi a primeira avaliação da turma feita no modo tradicional. Zenaid, professora alta e loura, nos explicou que iríamos fazer uma tarefa de português que se chamava “prova” e pediu para que nenhum de nós olhasse a folha do outro. Ela distribuiu a prova e em seguida explicou os exercícios. Quando terminou, fiquei sem entender o primeiro deles. Chamei-a e pedi para que me explicasse novamente. Ela veio até a minha banca e me explicou, mas eu não consegui entender tudo. Fiquei calada e ela saiu. Tentei entender sozinha e novamente não consegui, chamando mais uma vez a professora.

Zenaid se dirigiu ao meu lugar e me explicou – já um tanto irritada – de um modo que não me foi suficiente para o entendimento. Outra vez chamei a professora, mas ela nem deixou que eu falasse mais: me deu uma bofetada na cara! A sala ficou muda e eu, paralisada. Zenaid se afastou de mim e todos continuaram fazendo a prova (ela nunca me pediu desculpas).

Naquele momento não consegui reagir. Fiquei calada e deixei escapar algumas lágrimas disfarçadamente, continuando a tentar fazer o que não estava entendendo. Não lembro de que modo fiz a prova. Terminamos e saímos, como se nada tivesse acontecido. O meu corpo por inteiro foi ficando tomado de raiva, culpa e vergonha.

A experiência narrada escapuliu da mente, ficou sufocada no limbo da memória. Somente depois de adulta pude recordá-la, durante a psicanálise. Durante anos - e ainda hoje, de certo modo - tive problemas com a língua portuguesa: duas

reprovações por causa dessa disciplina durante o 1º e o 2º grau científico. Minhas dificuldades relativas à escrita continuaram na idade adulta, assim como o pavor de me submeter a testes ou provas.

Emociono-me ao perceber, durante a descrição desse evento da infância, que um grande “detalhe”, antes invisível, veio à tona: a lembrança que o tapa aconteceu no dia de minha primeira prova. Tal circunstância é muito significativa e diz muito sobre o meu medo de provas.

O acontecimento narrado está ligado ao desejo que me levou a buscar o mestrado. O exercício da escrita é o principal remédio para atenuar os vestígios da bofetada. Esta dissertação, no entanto, tem como fonte um outro desejo: desvendar através da minha experiência artística (prática e teórica) os caminhos que me conduzem até meus trabalhos atuais: DESTERRO e SORTERRO. Por conta dele estou há dois anos sem me depilar nem cortar os pelos e cabelos do meu corpo.

Desejo enormemente que, ao longo desta dissertação, me venham vários destes clarões na consciência e na memória, como o que acabou de ser relatado e iluminou o ponto sensível do medo de avaliações. A escrita, no meu modo de ver, não é uma questão de conceito ou técnica: ela surge a partir de uma necessidade expressiva vital. Situações como essa, na qual sou surpreendida pelo meu próprio pensamento através da escrita, me aproximam dessa possibilidade, me ajudam a espantar o medo que ainda sinto ao ver uma página em branco em minha frente.

## 1 CALMA!!

Angústia, angústia, angústia! Reviro-me ao avesso, em contorções me abalo, me perco. Quase me acho, me perco de vez, me canso, penso em desistir. Por que escolhi fazer mestrado mesmo ciente da minha dificuldade com a língua portuguesa (embora aprenda facilmente outras línguas) e a escrita? Palavras! Palavras! Por favor, façam as pazes comigo!

Tensão e confusão, meu coração palpita, grita mais alto que os sons dos carros da rua! A dúvida e o medo persistem. Será que devo expor aqui esse estado de nervosismo? Como vou encontrar a minha escrita – a tal escrita do artista? Será que fugirei dela (de mim)? E se (me) encontrar, poderá ela ser inadequada para o que se espera de uma escrita dissertativa? Como deve ser a escrita de médico, de arquiteto, de físico, de biólogo, de antropólogo, de economista?

Ao relaxar brevemente me lembro do trecho de uma entrevista de Tunga, na qual ele se pergunta e responde:

“Qual é a única disciplina no mundo que lhe permite incluir toda e qualquer coisa no seu discurso? Que eu saiba é a arte, porque ela vai procurar dentro do discurso outras ligações, outros sentidos, outras possibilidades de conectar, criar novos sentidos e compreender aquilo que anda por aí. Portanto, estou aqui para responder sobre toda e qualquer coisa.”<sup>1</sup>

Acalma-me um pouco ter a consciência de que, enquanto artista, posso usufruir da liberdade de passear por vários campos do conhecimento e até mesmo ficcionalizar. Isso é reconfortante, mas não o suficiente para mim.

Tento enganar meu pavor da escrita ao iniciar esta dissertação falando do processo em si e utilizando a metalinguagem. Será que narrar o meu trauma de infância é uma forma eficaz de facilitar essa introdução?

Agora, no entanto, há uma voz interna: um tipo de grunhido com timbre bastante diferente do meu, dizendo-me que é preciso que eu me acalme. Respiro fundo, uma, duas vezes. Na terceira vez ela retorna: *“querida, o que você está tentando fazer é algo impossível – mas é justamente o fato de saber que é impossível que vai te libertar, acalma”*. Depois ela prossegue: *“você acha que é possível dar conta de algum processo artístico da sua vida? Ouviu bem? Artístico da sua vida!”* O

---

<sup>1</sup> Cadernos EAV, 2009, p.162.

trecho ficou ressoando. A voz reitera: *“você acha que é possível dar conta de algum processo artístico em conceitos, palavras e imagens no computador? Claro que não! Por isso, procure relaxar: esse desespero não vai te levar a nada, apenas tente perceber o processo como exercício, não exatamente do possível, mas sim de uma “impossibilidade possível”. Calma! É apenas um exercício!”*.

Tudo parece mais tranquilo. Ainda assim, acredito ter mais vozes amedrontando e atormentando esta escrita. Sempre soube das impossibilidades da comunicação e cheguei a realizar um trabalho que tratava justamente desse tema: *Vestehen*, vídeo- instalação realizada em 2004, da qual falarei mais adiante.

Essa voz interna tenta me acalmar porque sabe da minha experiência traumática na infância, mas outras vozes ressoam e a polifonia não me permite compreendê-las. O que pretendo fazer nesta dissertação é me lançar na arriscada empreitada em busca da compreensão de alguns dos significados desses sons.

Porém, em meio a tamanha polifonia, um foco se faz necessário: o processo de desenvolvimento prático e teórico dos meus trabalhos atuais, SORTERRO e DESTERRO.

Desde setembro do ano de 2012 registro periodicamente o processo de crescimento dos meus pelos e à medida que eles crescem, novos significados e possibilidades estéticas surgiram (e continuam surgindo) em performance, videoperformance, fotografia e desenho. O crescimento dos pelos durou dois anos, e foi o tempo necessário para que a diferença na paisagem do meu corpo se tornasse realmente visível.

A minha “experiência capilar corporal” e o processo de realização dessas obras fornecerão pistas importantes para levantar e compreender variadas questões acerca do tema. Por que me enredar obsessivamente em um tema, seja ele qual for? Por que os pelos e cabelos tanto me intrigam? Por que fui buscar neles, por meio da arte, a força capaz de me tirar de uma crise existencial profunda?

Essas são indagações que servem apenas como forma de provocar e estimular o surgimento de novas direções. Pois, enquanto artista, sei da impossibilidade de esgotar tais questões por inteiro. Sei que, se me fosse possível “resolvê-las”, a minha trajetória artística poderia estar encerrada.

A possibilidade de dar forma às pulsões e desejos é o que me impulsiona a realizar os trabalhos. A partir do momento em que são lançados ao mundo, possibilitam-me uma aproximação comigo mesma e com o *outro*, que pode ser tanto o

observador da obra quanto um profundamente *eu*, tão profundo que me é desconhecido e impalpável. Com ele só posso estabelecer contato por meio de minha produção de arte.

O poder de dar forma às pulsões e desejos fornece os meios para a criação de processos significativos que, no embate da obra com o mundo – desde seu processo de criação – geram forças antes inexistentes, mas agora capazes de dar acesso a lugares antes inatingíveis.

É assim que a arte atua mutuamente sobre mim e sobre o mundo, criando, como aponta Deleuze (1992), novos *possíveis* por meio daquilo que nem sempre tem lugar no mundo das possibilidades dadas *a priori*: as pulsões e os desejos de um indivíduo.

Neste percurso revisitarei os trabalhos anteriores em que utilizo cabelos como matéria física e conceitual. Percebi que alguns sons (em meio a polifonia das vozes que me rondam) transmutaram-se em palavras através dessas obras. As que mais me chamam a atenção são relativas à produção de subjetividades, ao corpo, à vida e à morte, ao desejo, ao trauma, à biografia, ao “feminino”, ao acaso, ao medo, às relações de cumplicidade/testemunho, às percepções, à perversão e à linguagem. No contexto da história da arte, esses são aspectos bastante presentes e, após o surgimento da psicanálise, tornaram-se caros às vanguardas do princípio do século passado, com desdobramentos ainda nos dias de hoje.

O termo *feminino* deve ser colocado entre aspas devido à problematização dessa categoria, de acordo com as elaborações dos estudos de gênero e de construção identitária. Meu trabalho não utiliza esse campo de modo central, ainda que seja atravessado por ele. Essencial é entender que o meu corpo parece fundar minha produção e que a dimensão de sua identidade cultural se dá de um modo que não se põe exatamente como crítica da cultura: a dimensão traumática talvez seja bem mais evidente.

Nesse sentido, os temas mencionados perpassam o meu corpo através dos atuais trabalhos SORTERRO e DESTERRO. O corpo aqui é o principal instrumento de trabalho: por meio dele, através da performance, da vídeoperformance e da fotografia, um conjunto de obras ganham também um “corpo” bastante substancial.

Este processo foi potencializado durante a minha residência em Belém (por um período de cinco meses). No final de 2013, uma das séries de fotografias de SORTERRO foi selecionada para participar do Salão Arte Pará – 2013. Nessa ocasião

fui a Belém para acompanhar a montagem e abertura da mostra. Estando há apenas quatro dias na cidade pude perceber a sua potente força cultural: a energia local me chegava no momento mais que oportuno. Voltei para o Rio decidida a retornar a Belém assim que possível e ficar por lá durante alguns meses. Alguma coisa intimamente bastante forte clamava por aquela vibração, pois sentia que no Rio de Janeiro minhas energias vitais se esvaíam.

Desse modo, passei a perceber o conjunto dos meus trabalhos em duas fases: o primeiro período dos trabalhos realizados no Rio de Janeiro e o segundo período dos trabalhos realizados em Belém do Pará.

Ao conjunto de obras do primeiro período de produção intitulei SORTERRO. À produção do segundo período, DESTERRO. Apesar dos nomes dados aos conjuntos, cada trabalho de ambos os períodos possui seu próprio título individual.

Apresento ao longo dessas páginas um processo de imersão na realização e “elaboração” dessas obras. É importante lembrar que tal “debruçar-se sobre a minha produção” é mais um exercício experimental de aproximação com as forças geradoras do meu trabalho do que uma análise crítica dessa produção.

Através da escrita, como relato da minha experiência no processo de criação, penso que estarei realizando um exercício de reflexão sobre a multiplicidade de significados que meu trabalho e seus processos podem produzir incessantemente, sabendo que a plena compreensão de sua verdade fundadora jamais se mostrará por inteiro, menos ainda sua natureza.

Durante o caminho, pensadores, artistas e, em especial, algumas obras fundamentais, vêm me acompanhar nas reflexões e oferecem elementos importantes. Neste mergulho, convoco vários agentes de campos externos ao da arte, como o pensamento psicanalítico e a filosofia. Tomarei emprestado as luzes dos que podem me ajudar a iluminar a travessia, principalmente durante os percursos mais profundos e escuros.

Coloco na linha de frente – entre os que carregam os holofotes que iluminarão as trilhas mais densas – Georges Bataille, Jacques Derrida e Gilles Deleuze. Ambos são pensadores que trazem contribuições importantes e inovadoras sobre o fenômeno do corpo na perspectiva da produção de subjetividade. Tais teóricos me ajudarão a refletir sobre o papel do corpo dentro de minha produção, sobretudo nas obras que compõem DESTERRO e SORTERRO.



Convocarei também alguns artistas que utilizam a temática do corpo ou seus próprios corpos nos trabalhos, assim como obras que, a meu ver, apontam para uma dimensão sintomática e traumática na arte. Um exemplo de referência a ser buscada é a obra *The Lovers – The Great Wall Walk* (1988), dos artistas performáticos Marina Abramovic e Ulay. O casal vai até a Muralha da China e ambos os artistas caminham no meio da muralha, mas em sentidos opostos, numa ação que é ao mesmo tempo uma performance artística e a separação conjugal do casal. O enlace entre vida e arte nesta performance é total: me interessa e me impressiona quando a obra do próprio artista representa transformações diretas em sua vida, afetando inclusive o público. Nos últimos anos, no entanto, em função do "boom" do mercado de arte, as transformações na vida de muitos artistas por meio da sua própria arte tem se dado mais no âmbito econômico do que por outros modos mais potentes que a arte é capaz de produzir e inventar.

Outras duas artistas que também serão visitadas, por conter em suas obras diálogos com meus trabalhos, são Louise Bourgeois e Sophie Calle. Ambas usam como estratégia extrair de suas vidas subsídios para seus trabalhos. Através da resignificação por meio da arte geram obras transformadoras de caráter sintomático, traumático e por vezes catártico.

Outros artistas aparecerão no meio do caminho, mas por enquanto me limitarei a esse trio: Marina Abramovic, Louise Bourgeois e Sophie Calle. Quanto à artista francesa Sophie Calle, me interessa mais o processo de criação do que a própria obra. O agenciamento das estratégias que a artista constrói no seu trabalho (apesar de estar completamente imbricado neste) me parece dizer mais que a obra no seu aspecto estético visual, diferentemente do que percebo ocorrer nos trabalhos de Marina Abramovic e Louise Bourgeois. Nestes eu não sinto tal defasagem entre o processo e o resultado final do trabalho.

Buscarei tecer redes transdisciplinares cujas análises aliam ações performativas, ações cognitivas e ações perceptivas do corpo e suas respectivas implicações no campo da produção de subjetividades.

O caráter híbrido da minha produção se reflete na maneira como me utilizo dos mais variados meios que incluem o desenho, o objeto, a instalação, a videoinstalação, a fotografia e a performance, entre outros. Do mesmo modo, essa variedade de mídias dialoga e interage com alguns conceitos que atravessam o tempo histórico, mas também se fundem no meu tempo presente. Sendo assim, minha obra opera na

contemporaneidade, apoiada e em conexão com a abertura experimentada em outros tempos.

Para transitar por diferentes campos, esta dissertação apresenta uma construção que parte dos meus experimentos práticos (SORTERRO e DESTERRO), relacionando-os com os autores e artistas citados.

Durante dois anos realizei (e ainda realizo) experimentos práticos que testam os limites da resistência e da comunicação corporal. Alguns desses experimentos extrapolam o campo da arte e avançam a outros territórios, com implicações éticas, sociais e culturais.

Ficar sem cortar ou retirar os pelos do meu corpo durante dois anos, ser arrastada nua por um búfalo na Ilha de Marajó e em seguida comer seu testículo cru (arrancado na hora em operação de castração dolorosa e sem anestesia), assim como limpar um mausoléu abandonado e os ossos de uma das suas urnas são algumas das recentes experiências a serem abordadas e que fazem parte do conjunto de obras realizadas em Belém do Pará - a segunda fase a ser analisada nesta dissertação.

Por meio do corpo e através dessas vivências, um campo de força e devires são criados a possibilitar agenciamentos que vão além do imagético. Tais possibilidades geram diferentes percepções, capazes de produzir novas subjetividades. É assim que a arte exerce sobre mim e no espectador a possibilidade de gerar forças que nos conduzem a lugares antes inacessíveis. “Imagens são palavras que nos faltaram”<sup>2</sup> diz o poeta Manoel de Barros. Sob um ponto de vista amplo e intuitivo eu tendo a concordar com o poeta. Desse modo, me esforço bastante para fazer passar pelo fio da linguagem escrita as sensações e percepções geradas pelas experiências artísticas.

No entanto, desde já preciso me precaver em relação a um importantíssimo fator que dificultará esse processo: o tempo de distanciamento necessário, em relação as obras da fase DESTERRO, que ainda não possuo. Tal situação embasará, em alguns momentos, a possibilidade de lançar um olhar mais agudo, a fim de trazer maior compreensão, no nível consciente, sobre essas obras.

Não gostaria, nesse momento, de lembrar que: “Para contar uma história é

---

<sup>2</sup> Barros, 2010, p. 263.

preciso estar fora dela.”<sup>3</sup> Mesmo não sendo esse o presente caso, acredito que é possível obter ganhos atuando nessa contracorrente. Sob uma outra perspectiva, o frescor das experiências vividas muito recentemente por mim traz outros tipos de percepção que ainda se resguardam em outros níveis (como o do inconsciente) e que por isso podem trazer surpresas interessantes durante o processo da escrita.

Também posso visualizar, desde já, que esse processo poderá apresentar situações desviantes. Como alguns sons (grunhidos) que se fazem audíveis em meio à polifonia, em certos momentos um ou outro soará mais alto, fazendo-se compreensível. Nesse momento, irei persegui-lo, mesmo que ele insista em sair do tom. Por isso, ao tentar ouvir um som mais distante, posso perder o foco. Mas logo ao perceber que perdi contato com o centro, voltarei correndo.

---

<sup>3</sup> Barthes, 1984, p. 98.

## 2 DOIS SUSTOS

Trazendo de volta as perguntas que fiz anteriormente: por que os pelos e cabelos tanto me intrigam? Por que fui buscar neles, por meio da arte, a força capaz de me tirar de uma crise existencial profunda? Tais indagações incitam a buscar em minha trajetória artística o início do interesse pelos cabelos e pelos.

Ouvindo o crítico de arte Frederico Moraes em um documentário<sup>4</sup>, este afirma que, ao longo de sua extensa trajetória, percebeu que os artistas geralmente lançam suas principais ideias no início de suas carreiras. Eu percebo que, em meu primeiro trabalho - *Assinalações* - já estava presente o germe das questões que me seguem até hoje.

Comecei a trabalhar com cabelos no ano de 2001, ano em que realizei minha primeira exposição individual com a videoinstalação intitulada *Assinalações* no Museu da Abolição (Recife – PE).

Esta foi elaborada com cadeiras, cubos e mesa de madeira, cabelo humano e projeção audiovisual. A seguir resumo a forma dessa montagem:

O ambiente é conformado por mobiliário de traços ortogonais, atravessado pela presença de cabelo humano. De um lado, bolas de cabelo ocupam cadeiras e cubos brancos; de outro, uma mesa é recoberta por mechas de cores e texturas diversas. O embate entre índices orgânicos — fios de cabelos descontextualizados de seus respectivos corpos — e certa racionalidade funcional é encenado também no vídeo que se projeta no espaço, no qual bolas de cabelo, agressiva e exaustivamente, se debatem contra o olhar do espectador. O público se torna, assim, alvo da expulsão violenta da ação, estando simultaneamente incorporado e distanciado da mesma através da tela de projeção, anteparo que paulatinamente se revela, à medida que as pancadas fazem liberar, das bolas de cabelo, uma substância viscosa que, por sua vez, turva a imagem.

Escolhi a forma esférica por ser a esfera um símbolo da totalidade do universo, traduzindo a perfeição, o poder e a expansão. Por essa razão, Platão definia o universo como uma esfera: como símbolo de perfeição e de totalidade, acreditando que a esfera era a forma do ser andrógino inicial antes da divisão dos sexos. Era essa força vital e primordial da célula mater que fui buscar através da esfera.

---

<sup>4</sup> Moraes in Um domingo com Frederico Moraes, 2011, digital, 61 min.

Figura 1 – Assinalações.



Fonte: O autor, 2001.

Figura 2 – Assinalações.



Fonte: O autor, 2001.

Posteriormente essas esferas serviram como composição da videoinstalação *Verstehen*<sup>5</sup> (2002) e por último foram queimadas em *Desmatelo*<sup>6</sup> (2003), performance que realizei na rua.

Mas antes de explorar *Assinalações*, posso ir mais fundo porque lembro (isso raramente acontece) justamente do estalo inicial, a situação que provocou o meu interesse pelos *capelos*. Nesse ponto, passo a usar a palavra *capelos* para designar pelos e cabelos quando juntos. Para me referir a um deles especificamente, volto a usar as palavras "pelo" e "cabelo".

Era o ano 2000. Em uma das idas habituais ao supermercado com minha mãe, ao passar pelo setor das carnes, fui surpreendida por um leitãozinho congelado. O primeiro espanto se deu porque o leitãozinho estava inteiro – ver inteiro um animal que comemos é bastante diferente de quando o vemos em pedaços ou em partes embaladas. Imediatamente fui tomada por uma profunda piedade e para amenizar (ou piorar) a compaixão pelo animal procurei identificar no seu corpo algum rastro de como teria sido o seu abate. Toquei nele, examinei-o e pude perceber que ainda havia vestígios de pelos sobre sua pele, o espanto foi ainda maior. Subitamente fui atravessada por uma sensação estranha, um misto de sensações de beleza e de terror. Aqueles pelos gritavam para mim como se dissessem: aqui ainda tem vida! Os pelos carregavam uma potência vital mais forte que o próprio corpo do animal. Isso me intrigou!

Após aquela experiência desejei reproduzir plasticamente a sensação estranha vivida no supermercado. Comecei o fazer estudos de esferas de cabelo humano como exercício de instalação artística para uma das disciplinas práticas do Curso de Artes Visuais - o qual cursava na época na Universidade Federal de Pernambuco. De alguma “forma”, queria de volta de todo o jeito aquela vibração espantada, aquele afeto. Passei a coletar cabelos em diversos salões de beleza da cidade do Recife, durante seis meses. Após a coleta, no meu atelier (Atelier coletivo Submarino) os

---

<sup>5</sup> *Vestehen* – Videoinstalação, 2002.

Dimensões variáveis. Ambiente recoberto com terra e bolas de cabelo humano, 30 jabutis e projeções audiovisuais. Montagem na Amparo 60 Galeria de Arte, Recife.

Num ambiente coberto por terra escura, 30 jabutis passeiam por entre bolas de cabelo humano. Ao fundo, sobre paredes perpendiculares, duas projeções simultâneas revelam bocas em movimento silencioso, incongruamente sobrepostas ao som de escritores e pensadores que, em suas línguas nativas, comentam e recitam seus trabalhos

<sup>6</sup> *Desmantelo* – Ação, 2003.

Com gasolina, objetos recobertos por cabelo humano e fogo. Recife, 2003.

À noite, numa rua do Recife, a artista publicamente ateia fogo sobre suas obras com cabelo humano — mesa e bolas —, em processo expurgatório.

cabelos eram separados por cor e texturas. O conjunto formava uma intrigante paisagem ao longo do galpão, parecendo uma paisagem de campo de concentração com grandes sacos e caixas de cabelos separados por cor – sem dúvida o trauma era a paisagem de fundo.

Por sorte, não contraí nenhuma doença, pois, ao longo do processo de execução da obra, abandonei as luvas cirúrgicas usadas para separar o lixo dos cabeleireiros (eu pedia para que separassem o cabelo do lixo comum, mas isso raramente acontecia), porque precisava sentir a textura dos cabelos durante o processo da separação.

A quantidade e variedade de cabelos era enorme, havia uma extensa gama de cores e a maioria deles era tingida (eu percebia pela textura). Eu os separava por tons: castanhos, avermelhados, louros e pretos. Os das crianças e dos idosos eram diferentes dos demais, possuíam a mesma textura mas tinham cores diferentes. A predominância do tom dos cabelos era o castanho escuro, como é visível nos trabalhos.

Observei que o conjunto da obra portava valor científico, além do artístico. Um significativo recorte da população recifense daquele período estava mapeada através do DNA contido na enorme quantidade de cabelo ali presente.

Após intensa convivência com os cabelos durante esse processo, passei a percebê-los de um modo diferente, comecei a entendê-los fora de seu contexto natural (do corpo da pessoa). Desnaturalizei o nojo habitual do cabelo em comida, sabonete etc. Essas situações, de repente, passaram a não me incomodar mais. Aliás, cambiar significados me parece ser uma das potências do cabelo. Enquanto faz parte do corpo, o cabelo possui significados diferentes dos que passa a ter após seu corte. Em alguns escritos antropológicos, certos autores usam a expressão “cabelo cortado” para marcar tal distinção. Essa capacidade de deslocamento faz dele um elemento potente, pois como nos diz Gilles Deleuze: “uma potência é uma idiossincrasia de forças em que a força dominante se transforma ao se passar para as dominadas, e as dominadas ao passar para a dominante: centro de metamorfose.”<sup>7</sup>

O sentimento de estranheza que o cabelo é capaz de produzir em função do seu contexto é potencializado através do processo de ressignificação por meio da arte, em “Assinalações”.

---

<sup>7</sup> Deleuze, 1997, p.152.

Uma situação em particular me provou tal fato. No dia do “vernissage” percebi que as pessoas, em geral, ao entrarem na sala da videoinstalação, imediatamente eram tomadas pela sensação aflitiva de estranheza. Algumas, porém, para além da estranheza, demonstravam a sensação de repulsa, maior ou menor. Uma pessoa em particular me impressionou bastante pelo pavor que sentiu ao se deparar com o ambiente: Anastácia, amiga e filósofa, não conseguiu entrar na sala e foi embora. Numa outra ocasião ela veio me agradecer e explicou o que tinha ocorrido. Disse que passou muito mal e por isso teve que deixar o local. A causa seria uma estranha espécie de fobia, um nojo absurdo de cabelo. Para ser mais exata, uma repulsa pelo cabelo fora do seu contexto natural da cabeça. O pavor era tanto que ela não poderia sequer tocar em um sabonete com cabelo. Após uma semana ela voltou ao local da exposição na companhia de um amigo e fez algumas tentativas de entrar na sala. Em uma delas terminou por vomitar e desistiu.

Passados alguns dias ela insistiu novamente e conseguiu entrar na sala. Foi mais adiante e conseguiu o que queria: tocar na mesa e nas bolas de cabelo (o público podia tocar na obra). Foi muito estranho e prazeroso ouvir o seu relato e os sinceros agradecimentos por eu ter oferecido a oportunidade daquela experiência transformadora. Ela disse que passou a não mais sentir o nojo exacerbado de cabelo após ter conseguido tocar nas obras com cabelos. Ficamos rindo e ainda meio surpresa eu disse para ela: parabéns e VIVA A ARTE, amiga!!!

Esse tipo de reação – a minha com o leitãozinho no supermercado e a de Anastácia com Assinalações – me conduz ao clássico ensaio freudiano *O Estranho (Das Unheimlich)*, 1919). Foi através desse ensaio que tive o primeiro contato com a teorização sobre o estranho numa perspectiva psicanalítica e estética. Certamente a sua leitura me deu boas informações sobre esse tipo de afeto, relacionado à memória traumática.

Após reler o ensaio, compreendo e também intuo melhor sobre os nossos sentimentos de estranheza. Mas o fato é que esse tipo de conhecimento não entra em cena nas escolhas realizadas em pleno processo de produção, e menos ainda naqueles primeiros momentos em que o desejo de produzir vinha a partir mesmo do “não conhecimento”, certamente a ação da memória traumática apenas atuando e não se auto-analisando.



Não há dúvidas de que aquele afeto estranho (com o leitãozinho do supermercado), que ainda hoje sinto em relação aos *capelos*, faz com que eles permaneçam no meu repertório poético.

O ensaio freudiano oferece muitas indicações para que se compreenda uma estética do estranho, que busco explorar por meio de minha experiência artística. No entanto, me arrisco a tocar apenas tangencialmente em muitas das questões aqui levantadas, pois a compreensão do estranho na arte à luz da psicanálise exige um conhecimento mais aprofundado da teoria psicanalítica. Mesmo sem possuir tal conhecimento, porém, creio que posso me apropriar artisticamente e caminhar com certa liberdade pelos conceitos freudianos.

A estética do estranho desde sempre me atraiu e aos poucos foi se tornando uma questão central em minha vida, antes mesmo de penetrar no campo da arte. Cresci com o sentimento de ser “meio estranha”. O que sentimos e consideramos como “estranho” muitas vezes não condiz com o que é tomado como estranho na sociedade de um modo geral.

Como é comum acontecer quando fazemos leituras do campo da psicanálise, muitas das nossas distantes experiências vêm à tona. Portanto, antes de partir para o ensaio freudiano, gostaria de contar um pouco sobre dois dos meus comportamentos tidos como estranhos para maioria das pessoas. O primeiro diz respeito ao olfato. É interessante perceber que o olfato é o primeiro dos sentidos que o cérebro reconhece, o que explica o fato de que nossa memória é ativada imediatamente pelo cheiro. Sempre detestei cheiros de perfumes e até hoje não os uso. Sempre preferi os produtos de higiene e beleza com odor “neutro” (utilizei as aspas porque, na verdade, o neutro não existe, é apenas um atenuante para odores perfumados).

Talvez essa minha aversão aos odores perfumados de algum modo tenha me dado abertura à afetação com outros tipos de odor, como o de rato podre por exemplo. Demorei para admitir isso a mim mesma, mas o fato é que eu gosto do cheiro de rato podre e sei distinguir bem quando se trata de algum outro tipo de podridão diferente daquela própria do rato. O fato é que o cheiro do rato podre tem um odor adocicado que me agrada. Me abstenho de contar os embaraços pelos quais passei ao assumir isso.

### 3 UM GATO NO QUINTAL

Uma outra situação, a meu ver, gerou uma experiência belíssima, mas muito estranha – bizarra, eu diria – para a maioria das pessoas. Eu tinha aproximadamente 18 anos e, ao voltar do colégio, uma amiga me esperava em casa (morava com meus pais). Quando entrei, ela estava realmente agitada e desesperada. Perguntei o que tinha acontecido, mas ela não respondia e disse que eu precisava ver para entender. Prontamente me levou para o fundo do quintal de casa. Lá estava um gato morto que Rodolfo, nosso cão da raça doberman, acabara de matar. Tínhamos que ficar em silêncio, pois o gato era do vizinho bronco e vingativo, que poderia, como represália, dar veneno para Rodolfo. Na hora senti uma piedade enorme do gato, e ao mesmo tempo uma sensação de desperdício de vida. Esse sentimento se aliou com a minha curiosidade e falei para minha amiga “vamos abrir esse gato para ver como é por dentro?”. Ela imediatamente respondeu “não”, mas eu a convenci dizendo que lhe daria um colete que ela adorava e que, das minhas roupas, era a que ela mais gostava. Então ela aceitou!

Na época o meu atelier ficava no quintal, em um quarto da área de serviço da casa (um grande casarão em Olinda). Pegamos sacos de lixos para usarmos como avental e recolhemos todos os estiletes da casa. Colocamos o gato em uma grande bacia de alumínio e o colocamos na mesa do atelier. O início foi difícil, minha amiga queria de todo modo fechar os olhos do gato com um embebido algodão de álcool, mas não conseguia. Sua mãe era enfermeira e a menina dizia que aquilo era um procedimento necessário. Falei que não precisávamos fazer aquilo porque o gato estava morto e não poderia ver mais nada. Tive um pouco mais de paciência, pois sabia que fechar os olhos do gato morto iria diminuir a culpa da minha amiga. De qualquer modo, ela não conseguiu fechá-los e desistiu. O passo seguinte seria fazer um corte superficial na barriga do gato para separar a pele da carne. Os estiletes dificultavam o processo, mas conseguimos fazer a separação. Lembro que fiquei impressionada com a cor da carne do gato, um rosa bem claro que me dava a impressão de pureza.

Até esse momento tudo correu de modo razoavelmente tranquilo, mas na hora em que fizemos o corte profundo e o sangue jorrou – o gato ainda estava com o corpo quente – ficamos com tanto nojo que pensamos em desistir. Respiramos fundo e seguimos em frente, retirando e separando cada órgão. Logo nos familiarizamos com

o ambiente. Ficamos apenas preocupadas em não reconhecer o intestino e abri-lo sem querer, pois sabíamos que nele haveriam vermes e um cheiro ruim. Ficamos encantadas com cada pequeno órgão que íamos retirando e partindo: o coração, o pulmão, o fígado, todos os órgãos eram pequenos e delicados. Sempre tive curiosidade em saber como era dentro das patinhas dos cães e gatos, finalmente pude ver que o tecido era esponjoso e não havia sangue: funciona como uma espécie de almofada amortecedora da pata.

Após explorar todo o corpo, deixamos o intestino separado e tentamos abrir a cabeça, queríamos ver como eram o globo ocular e o cérebro. Infelizmente não tínhamos instrumentos para abri-la. Tentamos com um serrote muito frágil, que terminou quebrando. A cabeça era duríssima, desistimos e fomos para a última etapa: abrir o intestino. O final foi terrível, o intestino era muito pior do que imaginávamos. Quando fizemos o primeiro corte saiu de dentro dele - quase aos saltos - uma enorme quantidade de vermes que se mexiam em meio a uma gosma verde de odor enjoado e forte. Nessa hora gritamos, paramos ali!

Talvez essa experiência tenha fornecido todo um repertório sensível e visual que me possibilitou a realização do trabalho *Innerenstere* (2004). Em sua primeira montagem a videoinstalação *Innerenstere*, foi composta por projeção audiovisual, fotografias, e 100 bonecos de vinil desenhados/tatuados. Os corpos de bebês de borracha são recobertos por desenhos/tatuagens que formam uma malha que remete a órgãos/sistemas internos do corpo e a animais transmutados em estágio embrionário. Esses bonecos são protagonistas de uma série de fotografias nas quais emulam posições sexuais, assim como de uma animação em vídeo na qual surgem manipulados por mãos, relacionando-se entre si, a dois ou em grupo, e sofrendo interferências diversas, como injeções ou lambidas de cachorro. Tais cenas tem ao fundo o som de bebês chorando e vozes de crianças aprendendo a ler em diversos idiomas.

Com o passar do tempo percebi que as fotografias eram redundantes. O trabalho em si deveria centrar-se apenas no objeto (os bonecos) e este também poderia ser desvinculado do vídeo, pois ambos – vídeo e bonecos – funcionavam independentes.

Para realizar o trabalho eu me aproprio de um objeto específico e industrializado (boneca Neneca da SuperToy, que, aliás, é muito difícil de ser encontrada, apesar de ainda disponível no mercado). No entanto, ao desenhar/tatuar

sobre cada superfície dos corpos dos bonecos, há o desejo de anular a origem serializada e desidentificada de cada objeto (bebê). Tal processo exige uma gestualidade disciplinada e bastante exaustiva. Durante o processo da primeira montagem, quando a fábrica de brinquedos descarregou cem caixas de bonecos no meu atelier, tomei um grande susto com a quantidade de bonecos, cheguei a pensar “isso é um trabalho de arte ou é uma tortura de arte”.

Sabia desde o início que não iria contratar assistentes, pois o desenho seria diferente do meu, o que me faria abrir mão do meu gesto.

Figura 3 – Modelos de Boneca Neneca da fábrica de Brinquedos SuperToy



Fonte: [www.supertoys.com.br/meninas/11\\_Neneca/index.php](http://www.supertoys.com.br/meninas/11_Neneca/index.php)

Figura 4 – *Innerensteren*



Fonte: O autor, 2013.

Decidi fazer tudo sozinha, estabeleci uma rotina e passei a levar bonecos e canetas comigo, para onde quer que eu fosse. É interessante notar que até hoje realizo esse trabalho, pois a fábrica não parou de fabricar o boneco. Há quatro anos atrás, ela lançou o mesmo modelo com uma dimensão maior. Achei fantástico porque os bonecos perderam o aspecto de miniatura e ganharam escala antropomórfica. Os desenhos ficaram mais visíveis, o que fez com que seu aspecto perverso e estranho se acentuasse devido a semelhança com o bebê real humano.

O fato do trabalho se dar a partir de um objeto pré-existente e industrializado faz com que inevitavelmente ele se aproxime do conceito do *ready-made* de Marcel Duchamp. Com o *ready-made*, Duchamp fez as coisas “funcionarem de outro modo: após tê-los tocado, os objetos nunca mais foram os mesmos. Com certeza, podemos localizar na invenção do *ready-made* o gesto decisivo, indicativo de uma mudança no padrão da autoria artística, deslocando-a para o campo da apropriação – para um trabalho de redefinição do objeto.”<sup>8</sup>

Assim como em *Diário de Bandeja Cap.1*<sup>9</sup>, onde as bandejas que utilizo são compradas prontas e depois sofrem interferências, os bonecos passam pelo mesmo processo. Apesar de divergirem em pontos fundamentais do conceito do *ready-made*, tais trabalhos possuem alguns aspectos, em atitudes e imagens, que criam alguma relação com ele, pois Duchamp também interferiu no objeto: “em alguns casos os *ready-made* são puros, isto é, passam por sem modificação do estado de objetos de uso ao de “antiobras de arte”; outras vezes sofrem retificações e emendas, geralmente de ordem irônica e tendente a impedir toda confusão entre eles e os objetos artísticos.”<sup>10</sup>

O fato de me apossar de um objeto pré-existente faz com que uma parte do trabalho me seja dada de antemão, o que talvez ajude a explicar o fato desses dois trabalhos (*Innerensteren* e *Diário de Bandeja Cap.1*) me acompanharem até hoje. Sempre que vejo um novo modelo de bandeja sou atraída por ela e o trabalho prossegue. Claro que não posso ignorar o conceito da lógica que rege o trabalho, pois as bandejas são um tipo de diário, e como tal, pode não ter fim (pelo menos até

---

<sup>8</sup> Basbaum in Teixeira, 1996, pp. 47-51.

<sup>9</sup> *Diário de Bandeja Cap.1* – Instalação, 2008.

Dimensões variáveis. Tinta esmalte e lápis dermatográfico sobre bandejas diversas. Bandejas de materiais e formatos diversos recebem, sobre suas superfícies, textos e desenhos que partilham percepções e narrativas sobre o cotidiano, configurando-se como um diário.

<sup>10</sup> Paz, 2007.

enquanto eu estiver viva). Os bonecos também possuem a lógica da repetição: após sofrer interferência, um passa a ser diferente do outro, o que me faz desejar fazer o máximo possível deles, como se fosse uma mãe que solta bebês “fortes” pelo mundo. Digo forte porque, após ter o corpo recoberto por tatuagens/desenhos, o boneco bebê perde a aparência meiga e frágil e passa a usufruir de uma espécie de proteção. A pele/superfície nesse caso passa a exercer a dupla função de proteção. Além de separar e proteger os demais órgãos do corpo, ela transmite uma espécie de repulsa (protetora) que é ativada pela estranheza orgânica dos desenhos pretos sobre uma “pele” alva. Os desenhos agem como uma espécie de aura protetora que remete ao aspecto assustador das carrancas e de alguns tipos de *vudus* que são usados para afastar os maus espíritos.

O trabalho *Innersnterem* possui, desde a sua gênese, questões que estão em consonância com o universo batailleano. Entretanto, acho oportuno adentrá-lo pela via da orgia, já que os bonecos são expostos em posições sexuais em duplas, em triplas ou em quadruplas. A orgia é a porta principal para se adentrar o erotismo. Segundo Bataille, no seu livro *O erotismo* (1987), “a orgia é o aspecto sagrado do erotismo.”<sup>11</sup> A orgia possui o caráter sagrado porque nela os seres perdem a sua individualidade e, ao mesmo tempo, negam a individualidade dos outros.

A vertigem, o delírio e a perda da consciência aproximam os seres e os colocam em um estado de perda paralelo àquele valorizado pela religiosidade. Esse movimento leva a supressão dos limites, o que é, para Bataille, o sentido último do erotismo. Tal sentimento de fusão dos corpos é intensificado nos bonecos quando, nas posições sexuais, a textura orgânica das tatuagens que os envolvem faz com que pareçam ser um único objeto, perdendo assim os limites dos seus corpos. Aqui a pele que delimita o corpo também os une, formando uma espécie de amálgama.

Duas coisas são inevitáveis para Bataille: a morte e a perda dos limites. Em sua visão, ambas são a mesma coisa. Nesse sentido, no erotismo – com a perda do “eu” – ocorre a supressão dos limites, que é o sentido final do erotismo e também da morte. Desse modo “do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte.”<sup>12</sup> Mais adiante o autor nos diz que:

“Se vemos nos interditos essenciais a recusa que opõe o ser à natureza encarada como um excesso de energia viva e como uma orgia da destruição, não podemos mais diferenciar a morte da sexualidade. A

<sup>11</sup> Bataille, 1987, p. 85.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 10.

sexualidade e a morte são apenas momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser.”<sup>13</sup>

O aspecto sombrio dos bonecos os aproxima de símbolos relacionados à morte. Vários sentidos de morte podem ser extraídos a partir dos desenhos em preto que remetem a órgãos dos sistemas internos do corpo humano e a animais transmutados em estágio embrionário. Essa estética reforça uma atmosfera fúnebre, onde a efemeridade da vida é denunciada pelos órgãos que um dia pararam de funcionar.

Certa reação do público a este trabalho me chama atenção. Os adultos sentem certo estranhamento mas ao mesmo tempo desejam obter o objeto. As crianças quando se deparam com os bonecos sentem muito medo e ao mesmo tempo uma profunda raiva de quem fez aquilo (mesmo sem os ver nas posições sexuais). Crianças também gostam de riscar suas bonecas, só que, no caso delas, os riscos são mais “espontâneos” e desordenados. Na reação ao meu trabalho, acredito que elas percebam, pela estrutura dos desenhos, que foi um adulto quem os fez. Isto me leva a pensar que tal repulsa por parte delas é gerada por uma espécie de transgressão que cometo ao me apropriar (enquanto adulto) de um objeto que pertence ao seu universo infantil e, pior ainda, maculando o brinquedo com um estilo de desenho/tatuagem forte, “ordenado” e sombrio.

Diferentemente de Duchamp, que escolhia o objeto neutro para o seu *ready-made* e não gostava de repeti-los – o número dos seus *ready-mades* era muito limitado – eu não busco um objeto neutro, mas sim carregado de significados e insisto em reproduzi-lo em grande quantidade. No caso de *Innensteren*, a obra partiu da escolha de um objeto pleno de significados (a boneca-bebê).

Este objeto exerce uma atração sobre as pessoas porque simboliza a figura do bebê, que, por sua vez, é portador de um tipo de beleza que provoca vários sentimentos afetivos, dentre eles ternura e fragilidade. Para Bataille, “o que importa é a beleza, visto que a fealdade não pode ser maculada, e a essência do erotismo é a mácula.”<sup>14</sup> Num outro momento ele nós diz que:

“No sacrifício, a vítima era escolhida de tal maneira que sua perfeição chegasse a tornar sensível a brutalidade da morte. A beleza humana,

---

<sup>13</sup> Ibid, p. 41.

<sup>14</sup> Ibid, p. 95.

na união dos corpos, introduz a oposição da humanidade mais pura à animalidade monstruosa dos órgãos”.<sup>15</sup>

Acredito que uma das forças que faz gerar este trabalho está na possibilidade de dar vazão ao prazer do exercício da profanação, através da arte.

Levando em consideração que o impulso da perversão é bastante caro à espécie humana, sendo esta exclusividade dela em relação aos outros animais (a estes cabe somente a crueldade), creio que, em *Innerensteren*, dou vazão à transgressão por meio da escolha do objeto, das posições sexuais e dos grafismos dos desenhos tatuados sobre a “pele” dos bebês.

---

<sup>15</sup> Ibid, p. 95.



#### 4 O ESTRANHO REPETIDO

O meu interesse pelo aspecto sintomático e traumático na arte faz com que busque algumas memórias a fim de estabelecer relações do meu trabalho com a psicanálise, embora, tangencialmente, por meio do ensaio O Estranho. Freud inicia o ensaio discorrendo sobre os motivos que o levaram a escolher o tema do estranho. Ele cita a negligência da estética pelo tema e diz que:

“ Os tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime - isto é, com sentimentos de natureza positiva - e com as circunstâncias e os objetivos que os trazem à tona, mais do que com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição.”<sup>16</sup>

O Estranho foi escrito no ano de 1919, e desde então muito já foi dito no campo da psicanálise e da estética sobre o tema. Na tentativa de compreender a estética do estranho através desse ensaio, um dos pontos que me chamou atenção, dentre as várias direções apontadas pelo autor, é a relação entre o estranho e a repetição, mais precisamente com o conceito freudiano da ‘compulsão à repetição’.

O conceito de compulsão à repetição foi introduzido formalmente na teoria psicanalítica em Além do Princípio do Prazer (1920). No ano anterior, Freud escreve O Estranho, no qual já menciona a ‘compulsão à repetição’ como podemos ler:

“Pois é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos - uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, (...) Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho.”<sup>17</sup>

Esta “íntima ‘compulsão à repetição”, percebida como o estranho, pode ser um dos acessos às pontes que vão do meu estranhamento com o leitãozinho no supermercado ao pavor da Anastácia ao visitar “Assinalações”. Minha compulsão também pode fornecer pistas sobre uma das questões já lançadas aqui: por que se enredar obsessivamente em um tema, seja ele qual for?

Considero ter obtido uma consciência ao menos parcial de que posso estar adentrando em terreno movediço, complexo e perigoso. Talvez também posso estar

---

<sup>16</sup> Freud, 1919/1996, p. 238.

<sup>17</sup> Ibid, p. 256

saindo do foco, mas, como ainda não me dei conta disso, persisto: continuo me arriscando e se perceber qualquer sinal de desfoque, volto correndo (como já disse anteriormente).

Antes de traçar conexões entre a repetição e o que é percebido como estranho, devo rememorar brevemente o caminho da repetição traçado por Freud em suas técnicas e teorias.

No seu início, a prática terapêutica vienense fornecia os meios, dentre eles o uso da hipnose, para que o paciente recordasse um determinado fato da sua infância que teria sido traumático, com o intuito de provocar a reação do afeto a ele vinculado. Através da recordação, as lacunas da memória eram preenchidas e o processo de catarse se dava. A hipnose era utilizada como recurso para romper o bloqueio da memória.

Com o tempo, essa técnica foi substituída pelo método da associação livre, mas o propósito permaneceu o mesmo: trazer à tona as memórias reprimidas.

No entanto, durante o tratamento de uma paciente – a jovem Dora – Freud se deparou com um comportamento novo: a repetição. Tal sintoma desempenhou uma mudança profunda nos rumos das técnicas e teorias psicanalíticas. Freud percebeu em Dora que ela não recordava nada do que havia esquecido e recalcado, mas pôde entender que ela expressava tal conteúdo através da atuação, porém sem saber que o repetia. Tal tipo de atuação (a repetição em ato inconsciente) estabelece a ligação entre repetição e resistência. Ao repetir atos inconscientes a pessoa estaria resistindo à verbalização.

Finalmente no ano de 1920, em *Além do Princípio do Prazer*, Freud vai focar sua atenção para a repetição e, ao associá-la à pulsão, irá desenvolver a teoria da ‘pulsão de morte’.

Através do trecho de *O Estranho* citado acima, podemos perceber que Freud já esboçava a teoria da “pulsão de morte”, reconhecendo “uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer”. Ao relacionar o estranho (*Unheimlich*) ao tema da repetição, Freud diz que o “estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão.” Desse modo, o que seria completamente novo em termos de experiência não poderia causar temor.

Se não houver repetição não há estranhamento: “tudo aquilo que é estranho satisfaz essa condição” porém “nem tudo o que evoca desejos reprimidos e modos

superados de pensamento, que pertencem à pré-história do indivíduo e da raça - é por causa disso estranho.” E mais adiante, sobre a pré-disposição do indivíduo para sentir o efeito do estranho, ele diz que:

“O fator da repetição da mesma coisa não apelará, talvez, para todos como fonte de uma sensação estranha. Daquilo que tenho observado, esse fenômeno, sujeito a determinadas condições e combinado a determinadas circunstâncias, provoca indubitavelmente uma sensação estranha, que, além do mais, evoca a sensação de desamparo experimentada em alguns estados oníricos.”<sup>18</sup>

Sendo assim, seguindo estas pistas psicanalíticas, posso supor que o meu espanto com o leitãozinho no supermercado e o pavoroso estranhamento de Anastácia com as obras de cabelo vieram de experiências semelhantes, ou melhor, parecidas a estas que, embora vividas no passado, foram alienadas de nossa memória consciente pelo processo da repressão.

É interessante observar nessa situação a transferência dos afetos por meio da obra de arte. O mesmo afeto que contribuiu para construção da obra atinge também o espectador. Mas é bom lembrar do que já foi citado acima por Freud: “O fator da repetição da mesma coisa não apelará, talvez, para todos como fonte de uma sensação estranha”.

Enquanto artista, percebo que quando esse tipo de situação ocorre é sinal de que a obra é portadora de potência. Eu gosto muito quando o encontro de forças de afeto entre artista e espectador acontece independentemente do tipo do afeto que ocasionou o encontro. Nesse caso foi o afeto estranho, mas poderia ter sido outro.

Que tipo de relação a ‘compulsão à repetição’ pode ter com a busca incessante do artista por um mesmo tema? Por que terei eu retornado ao mesmo tema dos cabelos após 14 anos? A segunda pergunta, no entanto, exige que se faça uma observação que merece o devido destaque. Há uma diferença fundamental entre os trabalhos atuais (SORTERRO e DESTERRO) onde uso meus próprios *capelos* e os trabalhos anteriores, nos quais utilizei cabelos de pessoas anônimas. Importante é perceber nessa operação que, por meio da arte, o processo da ‘repetição diferencial’ é posto em prática.

---

<sup>18</sup> Ibid, p. 295-296.

Essas observações servem para sublinhar o fato de que o campo da arte é propício ao estranho. A repetição na arte é a “repetição da diferença”, surgindo daí seu aspecto criativo singular e incompleto.

Já presenciei vários artistas afirmarem perceber que, ao longo da sua trajetória, um ou outro tema se repetia e perpassava por todo seu trabalho, mesmo aqueles com produção híbrida em várias temáticas.

A obsessão do artista por um mesmo tema, que muitas vezes é vista de forma pejorativa por alguns, pode ser uma grande fonte de potência para sua obra. O que está em jogo nesse tipo de repetição obsessiva é a capacidade do artista de se reinventar, de utilizar os dispositivos capazes de produzir os processos de ‘repetição diferencial’ por meio do seu trabalho. O efeito do estranho é apenas um dentre vários dispositivos que o artista pode utilizar na sua criação, mas que muitas vezes surge fora mesmo de uma premeditação – quando atinge sua melhor eficiência de estranheza.

Eu não saberia dizer qual tema em específico me acompanha. No entanto, tenho uma intuição de que a questão recorrente e que pode ser a principal que cerca minha obra diz respeito à morte. Todavia, a morte atrelada à vida, como sua afirmação – “mortevida”. Por enquanto guardarei esta intuição. Voltarei para ela mais adiante no contexto dos atuais trabalhos SORTERRO e DESTERRO.

Já percorremos um caminho onde podemos perceber que muitos trabalhos, de minha autoria ou não, são capazes de produzir sentimentos de estranheza no espectador, que pode ser instantaneamente tomado por sentimentos de repulsa ou mesmo de pura empatia. Isto ocorre devido ao fato de que o fenômeno do afeto estranho depende do inconsciente para acontecer, via processo da repressão e da repetição. Sendo assim, o espectador, através do efeito do estranho na arte, tem acesso às experiências “desconhecidas”, e, por isso, é arrebatado por sentimentos inusitados.

Após refletir sobre o estranho na arte sob o ponto de vista da psicanálise, avalio que o artista vive em permanente percepção do mundo sob a ótica da estranheza, possivelmente projetando suas experiências e memórias, em eterna ressignificação do real.

Ou o Artista “é um fingidor  
Finge tão completamente

Que chega a fingir que é dor A dor que deveras sente.”<sup>19</sup>?

Não saberia responder. Para tanto, faço uso das palavras de Roland Barthes no seu ensaio sobre a História do olho, de George Bataille: “Essa é uma questão de psicologia profunda que seria fora de propósito abordar aqui.”<sup>20</sup>

O mesmo Barthes vai falar nesse texto sobre o método criativo de Bataille, sobre suas obsessões e concluo que há artistas que trabalham mesmo dentro de repertórios limitados e obsessivos, e que essa pode ser uma metodologia de trabalho que se relaciona a uma forma de sensibilidade.

Vejo alguns artistas como, por exemplo, o artista sergipano Bispo do Rosário que sofria de esquizofrenia, e a artista francesa Louise Bourgeois, que se enquadram bem dentro dessa perspectiva. Ambos tinham verdadeira obsessão pelos seus temas. Que suas obsessões sejam observadas como doença é uma questão de estigmatização social e de aceitação ou não de suas produções pelo sistema de arte.

A obsessiva “repetição do mesmo” pode ganhar novos contornos por meio da arte. Por possuir um campo expandido, a arte oferece um terreno fértil para afirmação da “compulsão à repetição”, e não no sentido terapêutico.

Através de diferentes expressões, a arte é capaz de gerar diferentes sensações e percepções que são capazes de construir novos processos de subjetivação. O impulso obsessivo visto socialmente como patologia, no sentido mais negativo, adquire força no campo da arte, A arte, na sua expressão mais independente, acolhe tais impulsos, não no sentido de sublimá-los, mais de reafirmá-los como potência.

Se a repetição existe, para Gilles Deleuze

“ela expressa, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um extraordinário contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Em todos os sentidos, a repetição é transgressão”<sup>21</sup>

Nesse sentido a ideia da repetição ligada à transgressão está presente tanto na arte moderna como na arte contemporânea.

---

<sup>19</sup> Pessoa, 2007, p. 23.

<sup>20</sup> Barthes in Bataille, 2003, p.122.

<sup>21</sup> Deleuze, 1988, p. 24.

## 5 O GIRO PERVERSO

No contexto das teorias psicanalíticas, existe uma questão bastante influente para a psicanálise, mas que não deveria ser para a arte, no sentido de apaziguamento ou redução de potência: a sublimação.

Orlando Cruxên, no seu livro *A sublimação*, diz que Freud utilizou “um termo de origem latina, *Sublimierung*, que indica um movimento de ascensão ou elevação daquilo que se sustenta no ar.” Segundo o autor:

“No tratamento do sublime objetiva-se elevar o espírito e adocicar a barbárie a fim de se ter acesso a um ganho moral. Veremos em Freud a trajetória da noção de sublimação. A mesma se origina dentro dos impasses da satisfação pulsional direta, passa pelas exigências culturais coercitivas, até intercambiar um objetivo primeiro por um outro valorizado do ponto de vista estético e moral. (...) A sublimação troca um fim sexual por outro ideal e social. Ela sofre uma incidência moral que legisla sobre o desejo”.<sup>22</sup>

Ao percorrer o traçado da teoria da sublimação, Cruxên nos mostra os pontos de ressonância e divergência entre o conceito freudiano da sublimação e as teorias de alguns filósofos e psicanalistas.

Dentre as várias relações que o autor estabelece ao longo do percurso, a relação da teoria da sublimação com as ideias de Platão são as mais elucidativas e que, de certa forma, condensam os fundamentos da teoria da sublimação freudiana. Segundo Cruxên:

“Para solucionar o problema do conhecimento, a doutrina platônica das idéias prega a existência de formas incorpóreas e transcendentais que seriam modelos para os objetos sensíveis. Desse modo, o sujeito se desenvolve num percurso que abandona prazeres sensitivos por ganhos espirituais. (...) a teoria platônica propõe uma ascese, elevação, que se revela surpreendentemente consoante com a definição freudiana de sublimação. Existe uma modificação subjetiva naquele que troca a ordem do sensível por aquela do inteligível. Há um ganho moral implicado nesse processo que se converte em ganho civilizatório para a humanidade.”<sup>23</sup>

De fato, a arte não é o campo da sublimação dos desejos. Pelo contrário, a arte é o campo que os ativa. Isso porque é função da arte lidar com tais desejos e pulsões sem ansiar enquadrá-los ou reformá-los.

---

<sup>22</sup> Cruxên, 2004, p. 15.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 12.

No seu livro *O Retorno do Real* (1986), o crítico de arte Hal Foster, ao problematizar as estratégias da arte abjeta, aponta o caráter dessublimatório na obra de Cindy Sherman. Ao analisar a série das fotografias de moda da artista, Foster diz que:

“A brincadeira torna-se perversa quando, como em algumas fotografias de moda, a distância entre o corpo imaginado e o corpo real torna-se psicótica (um ou dois modelos não parecem ter qualquer percepção egóica) e quando, em algumas fotografias da história da arte, a desidealização é levada a ponto de dessublimação: com sacos marcados por cicatrizes no lugar de bustos e furúnculos no lugar de narizes, esses corpos rompem os limites da representação com propriedade, rompem, de fato, com a própria subjetividade.”<sup>24</sup>

Esta citação me faz pensar no aspecto perverso e dessublimatório em alguns dos meus trabalhos. Um deles é *REDENTORNO*.<sup>25</sup> Na época que realizei a exposição (Galeria Vicente do Rego Monteiro - FUNDAJ, 2008, Recife), em entrevista, ao responder uma pergunta sobre a relação do trabalho com a psicanálise eu falei que:

“Em relação à psicanálise acho que é possível estabelecer conexões com a teoria da compulsão à repetição que está intimamente ligada a pulsão de morte.

Na arte, temos a necessidade de ir além de algo que ultrapasse a repetição, isso gera o impulso da transgressão.

Atrai-me, na psicanálise, a possibilidade de reconstruirmos novos processos de subjetivação a partir dos processos de recordação, repetição e elaboração. Pode ser por aí sim... Mas, quando criei esse trabalho em 2003 olhando pela janela do ônibus o cachorrinho de brinquedo que o camelô vendia na calçada, essas relações não estavam presentes. Hoje posso fazê-las e outras mais com: a morte, o envelhecimento, o vício, a fragilidade do corpo, o condicionamento, a pulsão de morte etc. Esses elementos aparecem no trabalho muitas vezes de forma inconsciente e, com o passar do tempo, são trazidos para o consciente do artista e do público também. É basicamente o mesmo processo da psicanálise. Mas esse é apenas um dos pontos de vista pelo qual podemos enxergar esse trabalho.”<sup>26</sup>

Para mim este trabalho leva às últimas consequências a ideia renascentista do ponto de vista ideal. Ao criar uma situação presa a um único eixo de organização – que, no caso da instalação, é o próprio espectador, enceno a angústia de uma vida

<sup>24</sup> Foster in Concinitas, 2008, p. 176.

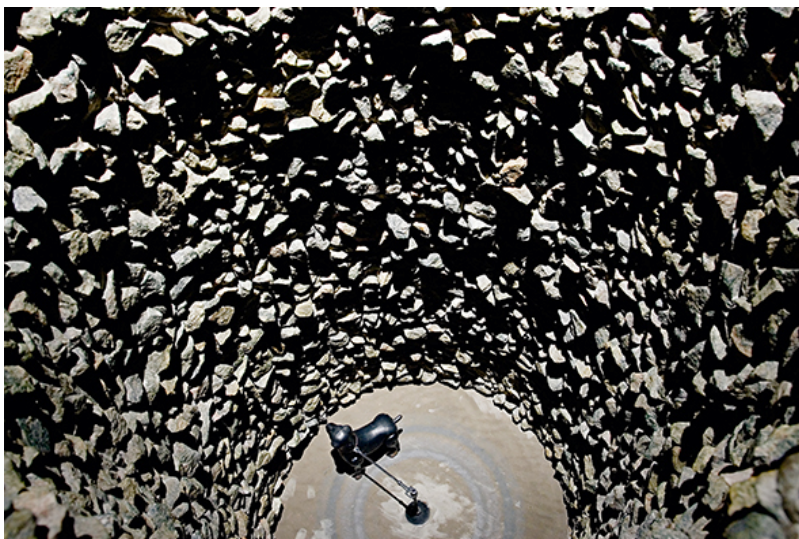
<sup>25</sup> *REDENTORNO* – Videoinstalação, 2008. Em uma sala com quatro paredes, são projetadas quatro imagens simultâneas de um cachorro de brinquedo girando incessantemente (por estar preso a um mastro) até a sua pilha acabar e lentamente desaparecer na tela para depois iniciar a mesma corrida. Em outra sala, dentro de um poço de pedra, este mesmo cachorrinho (brinquedo de plástico) fica girando preso em torno ao mastro, incessantemente.

<sup>26</sup> Notari, 2008.

que gira exclusivamente em torno de seu próprio eixo. Trata-se de uma situação que tensiona a relação obra-público, engajando-o não só psicologicamente, como através de sua percepção: o eterno giro do cachorro estabelece, com o corpo do *outro*, uma relação direta e vertiginosa. Há no jogo criado e também na fisicalidade da obra, uma abordagem que, todavia, extravasa-a, sugerindo uma leitura subjetiva e política:

“Como não perceber, ao nos tornar cúmplices desta situação, uma vez que quando entramos no recinto passamos a ter a sensação de sermos o ponto de referência em torno do qual o cãozinho de brinquedo gira incessantemente, que Juliana ludicamente nos coloca numa armadilha? Quem é afinal o mestre da situação, neste dialogismo que não deixa de evocar uma relação de poder/ dependência de mão dupla?”<sup>27</sup>

Figura 5 – *REDENTORNO*.



Fonte: O autor, 2008.

---

<sup>27</sup> Nino, 2008.



Figura 6 – *REDENTORNO*.



Fonte: O autor, 2008.

Pela situação extrema em que coloco o cachorro e conseqüentemente aquele que penetra na videoinstalação, *REDENTORNO* tangencia a ideia de esgotamento da vida, das possibilidades da mesma.

Entretanto, o trabalho “fracassa” diante da política do esgotamento proposta por Gilles Deleuze: “Há no esgotamento o componente de desvinculação, de desligamento, e que é condição de possibilidade de uma nova vidência, mesmo fugaz. Como se o esgotamento do possível dado (de antemão) fosse a condição para alcançar outra modalidade do possível.”<sup>28</sup>

Todavia, *REDENTORNO* assume sua condição de tentativa de emancipação fracassada, como coloco em outro momento da entrevista:

“É verdade, é triste. E, ainda mais, não vejo uma relação muito próxima com a teoria do Eterno Retorno de Nietzsche, pois a acho, por demais, otimista.

(...) Mesmo quando o cachorrinho ressurgue depois que some da tela após a pilha acabar, ele volta para repetir o mesmo percurso, ou seja, ele não transcende o esgotamento, portanto é incapaz de criar outra possibilidade. Pois era essa a real situação do momento.”<sup>29</sup>

Entendo que a pulsão de morte compreende também uma força germinativa que é ativada pelo meu trabalho. Penso que, diferentemente do que instituiu a psicanálise tradicional quanto à ideia de sublimação, a arte não é um meio de

<sup>28</sup> Pelbart, 2009.

<sup>29</sup> Notari, 2008.

apaziguamento dos desejos e da pulsão de morte. Contrariamente, em meio a uma sociedade castradora – a qual o capitalismo cognitivo ou cultural<sup>30</sup> trouxe novos (e perversos) aspectos, é função da arte lidar com tais desejos e pulsões sem ansiar enquadrá-los, sublimá-los ou reformá-los pois, em seu potencial de invenção, a arte consegue ressignificar tais forças sem almejar amansá-las. A produção artística e a criação são formas de intensificar a vida, fazendo retornar, para a própria vida e para os desejos, aquilo que, pela sublimação, se pensava redimir: redentorno.

Roland Barthes, em seu ensaio sobre a História do olho de Bataille, atenta para o fato de que o escritor, ao transgredir valores, “princípio declarado do erotismo”, usa o jogo da metáfora e da metonímia para “transgredir o sexo - o que, entenda-se bem, não significa sublimá-lo, muito ao contrário.”<sup>31</sup>

Sob uma perspectiva atual, no sentido de despatologizar o desejo, encontro consonância com as críticas pós-estruturalistas à psicanálise - como pensada por Felix Guattari e Gilles Deleuze:

“É inegável: os que convivem com os loucos reais consideram a loucura antes de mais nada como dor e ruína; os que vivem distantes dela — fisicamente ao menos — são os que mantêm acesa a chama de um imaginário ancestral sobre a insensatez. Para os primeiros a produção psicótica é sintoma patológico; para os últimos, é vanguarda cultural e estética, quando não política, como no caso dos surrealistas. Se para os terapeutas o louco é acima de tudo um impotente e a terapêutica um alívio, aos olhos dos literatos e rebeldes ele é um herói, e o tratamento, repressão. *Sufrimento psíquico e subversão estética*, é entre esses dois polos incompatíveis que oscila nossa visão da loucura.”<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> “O conceito de capitalismo cognitivo e lançado para caracterizar a emergência de um novo tipo de desenvolvimento do capital, baseado no conhecimento que deriva da força coletiva e cooperativa do trabalho. Trata-se de uma nova fase do capitalismo em que a dinâmica econômica e social, isto é, a acumulação, se apoia na exploração sistemática da informação, da competência dos autores de conhecimento, das diversas capacidades tecnológicas e institucionais associadas e das inúmeras formas de implicação em redes. O capitalismo cognitivo surge com a promoção do trabalho ativo cooperativo, social e abstrato, fruto da energia intelectual e linguística dos operários intelectuais e de serviços, os quais produzem bens intangíveis. Nessa produção, o recurso básico e a informação, objeto de formação de sistemas de valor, isto é, do conhecimento. A acumulação na base do conhecimento e do capital humano é sinônimo de uma situação de inovação permanente. A valorização do capital não se fundamenta mais no tempo objetivo de repetição, mas, sim, no tempo subjetivo e intersubjetivo de criação. O que importa não são os objetos técnicos em si, mas as lógicas de acumulação e de valorização social. A exploração do conhecimento pressupõe, além de arranjos institucionais próprios, a formação de sistemas de organização e redes que permitem a captação da força de trabalho coletiva e viva.” Zerrougen, 2008.

<sup>31</sup> Barthes in Bataille, 2003, p.127.

<sup>32</sup> Pelbart, 2009, p.13.

É diante do dilema e das dificuldades de escapar ao máximo dessa bipolaridade patologia-subversão que entendo que se situa parte da arte contemporânea e, em especial, minha obra.

Entretanto a ideia de sublimação tem muitos lados e graus. Por outro lado: uma coisa é a recepção, o efeito que a obra causa no observador, outra é a linguagem, como o artista manipula forma e conteúdo, vocabulário, representação, metáforas etc. Acho que o caso é a operação dessublimatória como linguagem em que forma e conteúdo coincidem como na baixa materialidade do Bataille – menos metafórica – na arte abjeta, nas fotografias de aidéticos citadas por Hal Foster. Talvez na arte contemporânea, o afeto estético seja menos idealista. Ao priorizar “apresentação” a “representação”, sua linguagem seja mais próxima do real (dessublimada).

## 6 TRABALHOS MUDOS

Muito do que foi analisado até aqui tem relação intrínseca com a palavra, o inconsciente e o consciente no processo da criação e recepção da arte.

Marcel Duchamp, – o mais influente artista da contemporaneidade que, segundo Octavio Paz (2007), “reconcilia o espírito da época com a arte” – pensou sobre estas relações com o processo criativo do artista. No seu texto *O Processo Criativo* (1957), ele nos diz que:

“Se então nós concedermos os atributos de um médium ao artista, nós devemos então recusar-lhe a faculdade de estar plenamente consciente, no plano estético, do que ele faz e porque ele o faz – todas as suas decisões na execução artística da obra ficam no domínio da intuição e não podem ser traduzidas para uma autoanálise, falada ou escrita ou mesmo pensada. (...) Eu sei que esta visão não terá muita aprovação por muitos artistas que negam este papel mediúnico e insistem sobre a validade de sua plena consciência durante o ato da criação – e porém, a história da arte, em diversas tomadas, baseou as virtudes de uma obra sobre considerações completamente independentes das explicações racionais dos artistas.”<sup>33</sup>

Este depoimento de Duchamp demonstra a complexidade sofisticada do seu pensamento estratégico. Duchamp, como sempre, é um poço de ambiguidades. Ao mesmo tempo em que encontra um objeto com data e hora marcada para transformar em *ready-made* e lança mão de elaboradas estratégias conceituais – o tempo, o deslocamento, o gosto comum, entre outras – como dispositivos de criação, ele também aceita o acaso (como poucos), o domínio da intuição e mesmo o papel mediúnico do artista.

Clarice Lispector, que em sua obra transita com desenvoltura pela fronteira entre o consciente e o inconsciente, nos diz que:

“A palavra tem o seu terrível limite. Além desse limite é o caos orgânico. Depois do final da palavra começa o grande uivo eterno. Mas para algumas pessoas escolhidas pelo acaso depois da possibilidade da palavra, vem a voz de uma música, a música diz o que eu simplesmente não posso suportar.”<sup>34</sup>

Clarice busca, pela palavra, sair da palavra, na direção desse uivo eterno.

<sup>33</sup> Texto de intervenção de Marcel Duchamp durante a reunião da Federação Americana das Artes, em Huston (Texas) em abril de 1957. In Duchamp du signe, 1975.

<sup>34</sup> Lispector, 1990, p. 23.

O que seria este “além da palavra” que imerge no denso caos orgânico do universo clariceano? E os atributos mediúnico e intuitivo do artista que Duchamp nos fala? Seriam de que ordem? Do inconsciente? Do além?

O trabalho artístico, ao meu ver, se situa justamente dentro desse caos de incertezas, sua condição primordial: a partir dele ocorre a transubstanciação que dá origem às obras de arte. Entretanto, existem trabalhos que resistem a conceituações através da palavra e agem no registro do trauma, pois oferecem resistência à simbolização definitiva e por isto continuam criando novos significados.

Essas obras resistentes – muitas colocadas na categoria do “estranho” - são capazes de causar o prolongamento da percepção da imagem por meio de situações artísticas e possibilitam uma apreensão de algo insuportável ou intolerável, o que não alude, necessariamente, ao terrível, pois também há o belo. Assim, existe algo nessa apreensão que vai além dos sentidos e excede a percepção sensório-motora.

É possível postular, portanto, que essas obras resistentes nos aproximam do “real” lacaniano. No O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud (1953-54/1986), Lacan usa várias vezes a expressão “cavar o real” e afirma: “todo problema é aquele da junção do simbólico e do imaginário na constituição do real.”<sup>35</sup>

Antes, Lacan tratava do real como algo residual em relação ao simbólico e ao imaginário. Na sua construção do real, ele, propriamente, está excluído. Ou melhor, ele é o efeito de uma exclusão. Pois, como afirma Lacan: é a palavra que é “recusada”. O real é o efeito dessa palavra “recusada” e logo ele se refere ao real como “impossível a penetrar”.

“Tudo parte da possibilidade de nomear, que é, ao mesmo tempo, destruição da coisa e passagem da coisa ao plano simbólico, graças a que o registro propriamente humano se instala. É daí que se produz (..) a encarnação do simbólico no vivido imaginário”<sup>36</sup>

Desse modo, a palavra destrói a coisa devido à impossibilidade de satisfação plena da pulsão, e abre o acesso do homem à cultura, através da produção de um saber específico em relação ao objeto perdido. Pela linguagem o objeto perdido pode ser reencenado ao homem.

Após estabelecer algumas analogias entre a arte e o discurso psicanalítico, é

---

<sup>35</sup> Lacan, 1953-54/1986, p. 88.

<sup>36</sup> Ibid, p. 250.

preciso trazer à tona a questão do trauma, pois o afeto estranho e a repetição estão intimamente ligados ao entendimento do processo traumático e da compulsão para a repetição. Suspeito que as mecânicas do trauma, tal como descritas por Freud em Uma nota sobre o bloco mágico (1925 [1924])<sup>37</sup>, devam ter um papel fundamental no meu processo de criação artística.

A memória traumática sempre foi fonte para criação artística para mim. Embora quase sempre ela venha acompanhada de forças não prazerosas, as portas nunca se fecham para ela, pois sempre houve um lugar na arte para recebê-la. Talvez o trauma seja uma estratégia inconsciente e onipresente: a principal ferramenta de potencialização dos meus trabalhos.

Para compreender o processo do trauma na teoria freudiana é preciso antes entender o funcionamento da memória. Desde os seus primeiros escritos, Freud teve a preocupação de fornecer uma explicação para a memória. A memória nos permite atualizar informações passadas, sejam elas vivenciadas ou fantasiadas. Como também, a partir da memória, podemos construir novas representações. Isso se deve à capacidade de reorganização das representações que a compõem; entretanto a memória é exercida, também, em uma parte que é irrepresentável, ou seja, fora do campo da simbolização.

De um modo simplificado, o recalque causado pela experiência traumática ocorre através da ruptura da estrutura da psique. Ao atravessar as camadas da consciência, a experiência traumática é empurrada para o fundo do inconsciente. Não sendo simbolizada, a experiência traumática não é retida nas camadas conscientes nem pré-conscientes. Assim é direcionada para o inconsciente, mas sempre buscando equivalentes para poder ser simbolizada (compulsão para repetição).

---

<sup>37</sup> Resumo retirado do texto de Juliana Martins no site:

[http://www.sig.org.br/\\_files/artigos/aexperienciaeescritanaformaodoanalistaumaquartaperna.pdf](http://www.sig.org.br/_files/artigos/aexperienciaeescritanaformaodoanalistaumaquartaperna.pdf)  
'Com o texto "Uma nota sobre o bloco mágico (1925)" Freud compara o funcionamento do sistema perceptual à escrita realizada em um bloco mágico. Ao escrever nesta prancha de cera, no momento em que se separam as duas camadas da fina folha, a escrita desvanece e não reaparece. A superfície está limpa para receber novas impressões, assim com o funciona o sistema Pcpt – Cs, sempre aberto a novas percepções. Mas é possível descobrir a marca do que foi escrito retido na prancha de cera, assim como os traços permanentes ficam registrados em outro sistema psíquico, no inconsciente. Freud usa a metáfora da escrita no bloco mágico para explicar o funcionamento psíquico, porém, acredito que a escrita em psicanálise funciona, também, como um bloco mágico. Escrevemos sobre uma experiência analítica ou sobre uma construção teórica, e esta passagem a outro plano de registro abre uma nova página em branco para continuarmos produzindo. E de tudo o que escrevemos, que pode em seguida ser deixado de lado em nome de outros textos, vai produzindo um rastro para o analista e para os pares que é a marca de seu percorrido e de sua clínica." Visitado em 15 de agosto de 2014.

No âmbito da minha produção, um antigo trabalho me intriga até hoje – embora atualmente eu não o veja como um bom trabalho. É a escultura-objeto intitulada *I don't know* (2000), (ver foto abaixo).

O próprio título da obra já diz do sentimento que ela me evoca. Eu nunca entendi esse trabalho e o seu título é uma espécie de redenção às tentativas de compreendê-lo. É uma espécie de filho rebelde. Talvez a maneira como a escultura foi gerada explique um pouco da sua (ou da minha) resistência para entendê-la. Ela foi criada por um acaso. Mas isso não diz muito, pois vários dos meus trabalhos foram criados ao acaso e nem por isso eu não os compreendo (de algum modo).

Naquele ano eu morava no Recife e fazia parte de um ateliê coletivo (Ateliê Submarino). No ateliê existia uma área comum em que os integrantes podiam deixar materiais nela. Eu guardava um divã velho nesse espaço, pois sabia que um dia iria utilizá-lo em algum trabalho.

Já as pernas de manequim femininas recobertas por inscrições e colagens de cicatrizes ficavam numa outra área, no meu espaço pessoal de trabalho. Uma manhã, entrei no atelier e tomei um susto: as pernas de manequim tinham sido postas sobre o divã. Imediatamente eu percebi que tinha uma obra feita! Fui procurar saber quem tinha posto as pernas em cima do divã e descobri que havia sido a faxineira que durante a faxina as colocou lá para limpar o meu local pessoal de trabalho e se esqueceu de colocá-las de volta no lugar de origem. Ainda bem!

Observando a foto da obra, hoje em dia eu vejo pernas interceptadas pelo divã ainda antes do ventre. As pernas não encontram, portanto, um corpo que lhes dê continuidade – corte abrupto que, por um lado, anula a possibilidade de conceber uma totalidade, e, por outro lado, evidencia também a capacidade de projetá-la simbolicamente. O divã, símbolo maior da psicanálise, reporta ao inconsciente e às pernas amputadas o que restou do corpo após a descoberta da terceira ferida narcísica da humanidade. Realmente: *I don't know* !

O aspecto formal e a situação que acabo de narrar faz com que “*I don't know*” inevitavelmente esbarre no surrealismo. Seus elementos deslocados de sua existência lógica são dispositivos característicos dos objetos surrealistas, que têm intenção de desconectar a narrativa óbvia e possibilitar novos pensamentos.

O movimento surrealista, que abrigou muitos artistas ligados ao movimento anterior (o dadaísta), herda deste último certo espírito que o *ready-made* evidencia. As escolhas aleatórias prescindem a confecção das obras. O *objet trouvé* (fr. "objeto

encontrado") é aquele objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte. Ele segue em linhas gerais o princípio que orienta a confecção do *ready-made*, ainda que Duchamp faça questão de marcar a diferença entre ambos.

Figura 7 – *I don't know*.



Fonte: O autor, 2000.

Para Duchamp, enquanto o *objet trouvé* é escolhido em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (juízo subjetivo), o *ready-made* elege um objeto entre vários iguais a ele. Nada diferencia ou particulariza a escolha, que é feita de modo totalmente casual.

Em ambos os casos, o encontro aleatório de objetos díspares, trazem a concepção modernista de que o trabalho artístico visa romper as fronteiras entre arte e vida cotidiana afinal todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. Esta referência explicitamente visível ao surrealismo me incomoda na escultura/objeto *I don't know*. Pessoalmente não gosto de obras que anunciam suas influências de imediato, a não ser que a associação seja uma estratégia inerente à própria obra.



Ainda no contexto das estratégias da arte abjeta, Foster, em *O Retorno do Real* (1986), traz à tona a questão de que o surrealismo já se voltava para o abjeto como num teste de sublimação, clamando para si o ponto onde impulsos dessublimatórios confrontariam imperativos sublimatórios. Justo neste ponto teria ocorrido a divisão do surrealismo em duas facções, uma encabeçada por André Breton, a outra, por Georges Bataille.

“De acordo com Breton, Bataille era um “filósofo do excremento” que recusava elevar-se acima de grandes dedos do pé, de pura causa, de pura merda, elevar o baixo para o alto. Para Bataille, por outro lado, Breton era “uma vítima juvenil envolvido em um jogo edípico, com “pose de Ícaro” assumida menos para desfazer a lei do que para provocar seu castigo: apesar de todas as suas confissões de desejo, ele era tão comprometido com a sublimação quanto qualquer outro esteta.” Em outra parte, Bataille deu a essa estética o nome de *le jeu des transpositions* (o jogo de substituições) e, em um aforismo muito celebrado, dispensou-o como incapaz de equiparar o poder das perversões: “Desafio qualquer amante de pintura a amar um quadro tanto quanto um fetichista ama um sapato.”<sup>38</sup>

É possível observar que a sublimação em Breton se relaciona mais a uma idealização da forma e à representação - a que Bataille não desejava se limitar com sua "baixa materialidade". Bataille é bem mais radical em termos estéticos, pois abre o espectro de modo muito mais amplo que Breton, que preferia salvaguardar "limites de elegância", que chama refinamentos da sublimação.

Foster traz tal impasse dos surrealistas para o contexto atual da arte contemporânea e pergunta: seriam apenas estas as opções que o artifício da abjeção nos ofereceria: travessura edipiana ou perversão infantil?

De um lado, haveria os que, por assim dizer, “provocam” a lei paterna como para confirmar que ela ainda está lá; e, de outro, aqueles que, descontentes não apenas com os “refinamentos da sublimação”, como com os “deslocamentos de desejo”, fixam-se na perversão e chafurdam na abjeção. Se fosse possível estabelecer tal divisão simplista no âmbito da arte atual - o que seria impossível, pois a arte contemporânea é bastante complexa para se ajustar a duas facções - com certeza eu estaria do lado de Bataille, e preferiria me fixar na perversão e chafurdar na abjeção.

---

<sup>38</sup> Foster in *Concinitas* 2008, p. 180-181.

Com relação à reflexão por meio da escrita sobre o meu processo criativo, em alguns momentos tenho a impressão de que nunca conseguirei chegar através da palavra ao âmago das questões provocadas pelo trabalho. Nesse sentido comungo com as palavras do artista Gerhard Richter, ao refletir sobre o seu processo criativo

(...) à medida que se comunica algo com a linguagem, altera-se o significado. Constroem-se essas qualidades que podem ser faladas e destroem-se aquelas que não podem ser faladas, mas que sempre são as mais importantes.<sup>39</sup>

A linguagem, principalmente a escrita, por causa desse poder transformador me provoca algum espanto e incômodo. Ao mesmo tempo em que me liberto ao transformar sensações em palavras, por outro lado, um sentimento de clausura me atormenta.

Não saberia dizer ao certo qual a origem deste mal-estar, mas poderia especular intuitivamente sobre sua relação, em algum aspecto, com o prestígio da palavra, com o papel que a escrita desempenhou como instrumento de dominação ao longo da história da humanidade.

Sei que tal assunto, pela sua complexidade, convoca um estudo mais aprofundado, e não me estenderei sobre ele. Apenas gostaria de mencionar que isso passa necessariamente pelas valiosas contribuições dadas por Michel Foucault, sobretudo na parte de sua obra dedicada à genealogia das relações de poder e a produção da subjetividade moderna. O poder moderno, caracterizado por Foucault como “biopoder”, se incrustou nos campos dos discursos, das práticas e dos saberes à subjetividade moderna.

Também vejo relações com Lacan quando este propôs a existência da linguagem do ser falante como traumática. São questões complexas que, em suas elaborações sobre o tema, apontam ao que excede o simbólico e o imaginário, aludindo ao real. Essas são relações que posso estabelecer a posteriori com meus trabalhos. No entanto o que acredito mover minhas pesquisas artísticas relacionadas à linguagem é a minha experiência na alfabetização narrada aqui no início. Aquele incidente, me trouxe complicações terríveis no âmbito da minha relação com a língua portuguesa. Além disso, como somos, obviamente, “seres de linguagem”, tais sintomas se fizeram visíveis tanto no meu trabalho artístico quanto na minha vida pessoal.

---

<sup>39</sup> Richter in Cotrim; Ferreira, 2006, p.119.

Cheguei a achar que sofria de dislexia ou parafasia. A escrita era atrapalhada (hoje é menos) e às palavras faltavam as letras, como se o pensamento fosse mais rápido que a escrita. Mas, segundo a fonoaudióloga, não ocorria nenhum dos casos. Cheguei a ser reprovada duas vezes por causa da disciplina de português devido a minha dificuldade com a língua portuguesa.

Em 1999 quando fui passar sete meses na Itália achei que esse problema estava resolvido. Aprendi tão bem o Italiano que os próprios italianos não acreditavam quando dizia que era brasileira. Mais que isso, aprendi a escrever o Italiano melhor que o português. Não queria mais voltar para o Brasil mas minha família me “convenceu” a retornar para terminar o curso de Arte na UFPE, que já estava quase no final. Voltei para minha língua materna literalmente aos prantos!

Movida por alguns destes questionamentos no campo da linguagem, realizei no ano de 2002 a videoinstalação *Verstehen*. Na sala de exposição havia duas projeções simultâneas do movimento de duas bocas falando (sem som). Ao fundo, um áudio de escritores e pensadores falando sobre seus trabalhos ou recitando-os em suas línguas nativas. As bocas lêem os textos, traduzidos em diversas línguas, dos mesmos autores do áudio. Sobre o piso, coberto com terra escura, trinta jabutis passeavam por entre bolas de cabelos humanos.

Neste trabalho, que remonta a forças ancestrais e telúricas (de que o jabuti, um dos animais jurássicos que hoje ainda habitam o planeta, é símbolo), trato da questão da linguagem, colocada nos termos da incomunicabilidade e da tentativa de tradução.

Se, como revela a etimologia da palavra “traduzir”<sup>40</sup>, o ato de transpor conteúdos e sensações de uma linguagem a outra é necessariamente uma traição (como da animal à humana), o verbo “traduzir” seria igualmente sobre a comunicabilidade e sua antítese – a impossibilidade de comunicar.

A linguagem, no que tem de emancipatória, seria também clausura. Ao falar, alcançamos uns aos outros e também nos isolamos. O problema da linguagem é, assim, também um problema da subjetividade e da alteridade.

“Do choque entre o que não se diz e o que é dito surge o incômodo de não chegar, de não alcançar satisfação. Isto de algum modo causa mal-estar, pois nos retira a potência que acreditamos possuir. As esferas com cabelos, estáticas, e os jabutis locomovendo-se com lentidão ou adormecidos, atolados

---

<sup>40</sup> De origem latina, *traducere*, que significa “conduzir além”, “transferir” e deu origem ao trocadilho italiano *traduttore, traditor*.

na areia, podem ser vistos como uma metáfora desse trânsito repleto de barreiras. Por outro lado, é possível ignorar as couraças do hermetismo quando se tira o foco da boca e se percebe o conjunto, mergulhando na abertura que o exercício da interpretação proporciona.

(...) O abrir e fechar dos jabutis difere dos da boca por estarem perfeitamente articulados com o tipo de comunicação que se estabelece entre esses animais, na qual não há o uso da voz. A circularidade orgânica dos bichos parece mais bem resolvida que a nossa. Será que um jabuti dos trópicos teria dificuldade de entender um jabuti da Rússia?<sup>41</sup>

A escolha do título *Verstehen* (em alemão, “compreender”), pouco familiar ao contexto brasileiro, diz de minha intenção em não restringir o campo da interpretação da obra. Alguns outros trabalhos seguem a mesma lógica, como *Innerensteren* (2004), *Symbebekos* (2002-), *REDENTORNO* e as séries atuais intituladas SORTERRO e DESTERRO. No entanto, tenho consciência de que mesmo não possibilitando uma compreensão imediata da palavra, esses títulos produzem vários outros significados e indicam caminhos que fazem parte do conjunto da fruição da obra. Nesse sentido, identifico-me com Deleuze quando diz que um filósofo ao criar um conceito novo, deve também criar uma palavra nova para nomeá-lo.

Entendo que a arte, filiada ainda às experimentações da vanguarda do começo do século passado, tem, no trabalho com a linguagem, uma inclinação libertária. Assim como o surrealismo fez, penso que libertar o pensamento – e, conseqüentemente, a arte – do controle da razão, seria contestar o paradigma racionalista, cientificista e progressista que ainda orienta a cultura ocidental. Tais sociedades encontram-se cada vez mais estratificadas e incapazes de incorporar o desvio, bem como de se religar aos “princípios universais” (como os do inconsciente).

É possível traçar algumas relações entre os trabalhos *Assinalações* e *Verstehen*. Em ambos há questões conceituais e elementos formais em comum: as bolas de cabelo humano presentes em *Verstehen* procederam de *Assinalações*. Nos dois trabalhos há uma linha de pensamento que remonta, em vários sentidos, às questões que perpassam a região fronteira entre natureza e cultura. Vários significados podem ser extraídos nesses trabalhos a partir da relação entre o embate das forças do caos e da ordem, como também da união dessas forças.

---

<sup>41</sup> Melo, 2004.

Figura 8 – *Verstehen*.



Fonte: O autor, 2002.

Figura 9 – *Verstehen*.



Fonte: O autor, 2002.

Em *Assinalações*, a desordem, o caos, as forças pulsionais trazidas pela presença dos índices orgânicos - os cabelos - se apresentam em alguns aspectos domados pela ordem racional, funcional, encenada pelo mobiliário branco. A mesa revestida de cabelo almeja adquirir um aspecto animalesco no intuito de escapar da sua condenada função de mesa; assim como a prateleira de cubos com esferas dentro; e as cadeiras com as mesmas esferas sobre elas.

No entanto, a mesa continua sendo uma mesa. As esferas, mesmo revestidas de cabelo, continuam sendo objetos “simétricos”. Platão definia uma esfera como

símbolo de perfeição. No vídeo projetado na parede, no qual bolas de cabelo exaustivamente se debatem contra o olhar do espectador, o público se torna alvo da expulsão violenta da ação, estando simultaneamente incorporado, mas distanciado da mesma através da tela de projeção. Para filmar esta ação, um vidro foi colocado como anteparo das bolas para dar a impressão de contenção das mesmas.

Sendo assim, em *Assinalações* há a presença de uma atmosfera mais comportada e domada, o que não acontece em *Verstehen*. Nesta obra, os elementos são dispostos de maneira em que o ambiente transmita mais liberdade. Os jabutis fazem seus percursos livremente. As pessoas podem circular sobre a areia por entre os jabutis. E o áudio dos autores em diferentes línguas faz com que haja o descontrole tanto da minha parte quanto do público, salvo o espectador poliglota e que também saiba fazer leitura labial.

O que *Verstehen* possui em comum com *Assinalações* é o embate das forças pulsionais, racionais, entre o universo da natureza e da cultura. Em *Versteren* esse embate foi posto no âmbito da linguagem e colocada nos termos da incomunicabilidade. Ao mesmo tempo em que o áudio de autores como Jean-Paul Sartre, Aldous Leonard Huxley, Vladimir Maiakovski, Umberto Eco, Italo Calvino entre outros, liam seus próprios trabalhos nas suas línguas nativas, duas projeções liam esses mesmos textos, sem áudio, traduzidos para outras línguas. Enquanto isso, os jabutis, com todo o seu “hermetismo”, passeavam por entre as bolas de cabelo.

O embate é a junção das forças ancestrais que os jabutis carregam em conflito com o processo de civilização, representado pela presença do áudio com a leitura dos textos dos referidos autores. Acredito que *Versteren* é um dos trabalhos que podem estabelecer relações com a concepção do Real proposta por Lacan. Talvez isso se deva ao fato de que uma das forças geratrizes deste trabalho seja o meu incômodo com a linguagem. Se a sexualidade foi considerada por Freud como traumática; Lacan assim considera a linguagem do ser falante.

De um modo conciso, o real lacaniano do traumático para o ser falante seria uma força que compele o sujeito à fantasia, que é um dos recursos mais importantes e que serve para proteger o sujeito do impossível encontro com o real traumático.

Para Lacan, a sexualidade é a manifestação máxima da pulsão em uma articulação de linguagem. É o encontro das duas vertentes: o Inconsciente, que se articula como uma linguagem; e o Isso, que é a parte do inconsciente que está para

além do que se inscreve. É no miolo desse inconsciente que lateja à vida pulsional, a qual Lacan nomeou de Real, a parte muda do ser falante.

As artes visuais configuram uma ferramenta capaz de ultrapassar as estruturas da psique e alcançar o miolo mudo do real. Tal capacidade se deve ao fato delas operarem com dispositivos que estão para além da palavra. As artes, em geral, são um meio eficaz para romper o anteparo do real e causar o encontro com o real traumático, como a abjeção e a repetição usadas na arte e que servem como dispositivos que facilitam o contato com o real traumático como também como o efeito do estranho.

Hal Foster, em seu ensaio *O Retorno do Real*, sugere que:

“parte das obras contemporâneas recusa o velho mandamento da pacificação do olhar, a fim de unir o imaginário e o simbólico contra o real. É como se essa arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto se sustentasse, que o real existisse, em toda a glória (ou horror) de seu desejo pulsante, ou ao menos que evocasse essa condição sublime. Com esse objetivo, ela não somente se move para atacar a imagem, mas para romper o anteparo, ou sugere que este já se encontra roto.”<sup>42</sup>

Em *Verstehen*, procuro afrontar a linguagem. Esta sempre foi um lugar desconfortável para mim, o que talvez intensifique minha experiência visual. Assim, minhas experiências sempre extrapolaram os conceitos, e isso é fonte de angústia, seja no momento de escrever ou no de falar.

Esse sentimento encontra amparo no pensamento de Lacan (1977) quando ele diz que “a linguagem é uma má ferramenta e é bem por isso que não temos qualquer idéia do Real.”<sup>43</sup> Mais adiante ele diz que “O Real é dublado pelo simbólico.”<sup>44</sup> Lacan nos mostra que todo discurso é da ordem do semblante e que é daí que vem a nossa primeira noção de trauma. Somos lançados no mundo e temos que nos arranjar com a insuficiência do simbólico em circunscrever o real que nos aflige. O ser falante é traumatizado por natureza.

Em *Verstehen* há um tipo de perturbação que vai além do sentimento estranho. O sentimento de incompreensão leva o espectador a experimentar um vazio que o deixa desamparado.

Todos os elementos envolvidos na cena resistem à tradução. As bocas das projeções dos vídeos lêem textos traduzidos de várias línguas em diferentes idiomas,

<sup>42</sup> Foster in *Concinitas* 2008, p. 171.

<sup>43</sup> Lacan, 1977-1978, p. 39.

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 6.

sem o som. O som do ambiente (além dos grunhidos dos jabutis) é o áudio das vozes originais dos autores que recitam ou falam sobre suas obras em seus idiomas nativos – russo, irlandês, alemão, francês, inglês, italiano e outros. O clima de incompreensão é ainda intensificado com a presença dos jabutis que desfilam todo seu hermetismo e mistério trazidos de milhões de anos.

Para conseguir usar os jabutis na exposição, sendo o mesmo um animal silvestre, precisei ultrapassar a burocracia junto ao IBAMA. Quase a exposição não aconteceu, fato este que não pude evitar em Brasília-DF, pois o órgão governamental daquele Distrito Federal não autorizou o uso dos animais.

Algumas pessoas que acompanharam a dificuldade para obter a autorização junto ao IBAMA para o uso dos animais sugeriram que eu alterasse a espécie. Respondia que não fazia sentido algum mudar, porque o jabuti era o animal que para mim representava algo do inacessível. Em outros animais eu consigo perceber pistas de comunicação, seja pelos seus corpos ou pelo som que produzem, mas com o jabuti é mais difícil perceber qualquer sinal. Durante uma entrevista sobre o trabalho tal sentimento se confirmou. A jornalista que me entrevistou falou que seu pai trabalhava com autistas e que o jabuti era usado no tratamento daquela síndrome, porque os portadores se identificavam com o hermetismo do animal e isso facilitava o tratamento.

Em meio ao ambiente de desamparo é possível identificar um caráter repetitivo na composição de *Verstehen*. As projeções das bocas são espelhadas, o som das vozes dos autores se repetem em *looping*, as bolas se repetem porque são várias e assim também ocorre com os jabutis, que são trinta. Mas, mesmo em tal quantidade (trinta jabutis), nos jabutis existe algo que parece querer escapar à repetição. Seus grunhidos não são sempre iguais e eles traçam caminhos diferentes sobre a areia por entre as bolas de cabelos.

Foster, em *O Retorno do Real*, ao analisar as obras de Warhol, afirma que a repetição definida por este “não apenas reproduz efeitos traumáticos; ela também os produz.”<sup>45</sup> Desse modo, essas repetições evocam sentimentos contraditórios “ao mesmo tempo: uma evasão do significado traumático e uma abertura em sua direção, uma defesa contra afetos traumáticos e sua produção.”<sup>46</sup> A repetição presente em

---

<sup>45</sup> Foster in *Concinitas*, 2008, p. 166.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 166.



*Versteren* funciona mais como anteparo, como escudo protetor para um possível encontro com o real traumático, e não para sua produção.

Como em toda obra de arte, em *Verstehen* as tentativas de simbolização e extração de sentidos vão depender do repertório sensível e intelectual do espectador. Mas, suponhamos que o espectador em questão seja um poliglota, capaz de entender tudo o que os autores dizem nos diferentes idiomas. E vamos supor também que ele, além de poliglota, seja capaz de realizar leitura labial e consiga entender o que as bocas sem o áudio estão falando. Sendo assim, esse espectador terá uma compreensão ampliada dos significados do trabalho e possivelmente se sentirá menos desamparado, pois uma grande parte do trabalho foi, de algum modo, simbolizada por ele.

Entretanto, existirá um elemento que vai desafiá-lo: os jabutis. Num primeiro instante ele poderá se proteger do incômodo provocado pelos jabutis se distraíndo com a repetição dos animais. Afinal, trinta jabutis, fora do seu contexto, acarretam motivos para fantasiar. Mas se o nosso espectador se empenhar em remover os excessos da fantasia, nesse ponto o anteparo proveniente da repetição é rompido e o encontro traumático com o real acontece.

Lacan chamou esse ponto traumático de *touché* e Roland Barthes o nomeou de *punctun* em seu livro *A câmara clara*, de 1980. Para ambos, essa ruptura é “menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito tocado por uma imagem o anteparo diante do vazio.”<sup>47</sup>

Mas que espécie de vazio poderia se esconder sobre a carapaça do jabuti? De onde vem essa força ancestral e potente capaz de furar o anteparo do real traumático? Não seria a mudez hermética do jabuti que resiste ao simbólico há milhões de anos? Aqui é bom lembrar que a espécie do jabuti tem origem há aproximadamente 40 milhões de anos e que nós, seres humanos da espécie *Homo sapiens*, nos originamos há apenas cerca de 200 mil anos.

Não seria também o jabuti um termômetro para a morte? O jabuti faz parte da família dos testudíneos e portanto vive mais que nós, seres falantes. A presença do jabuti ativa algo que estaria para além da nossa compreensão, mas que, de algum modo, retornaria através do encontro traumático com o real, algo que resiste ao simbólico e que também pode ser da ordem do efeito estranho.

---

<sup>47</sup> Ibid, p. 166.

Essas analogias me fazem lembrar um episódio ocorrido em minha infância. Sempre tivemos jabutis no quintal de casa. Semanalmente um rapaz era contratado para limpar o quintal. Para resolver o problema do lixo coletado, ele fazia montes de lixo (geralmente de folhas) e ateava fogo. Tinha pavor de que um dia um dos meus jabutis estivesse escondido dentro do monte. Tentava antes encontrá-los e separá-los para não correr o risco de serem queimados.

Mas numa tarde de intensa movimentação de crianças no quintal (com meus irmãos e amigos), o rapaz limpou o quintal e fez o monte de lixo. Mas eu não tinha encontrado Arielo, um dos jabutis. Insisti para ele não atear fogo no lixo, pois Arielo poderia estar dentro dele. Comecei a fazer um alarde e então minha mãe fez o rapaz vasculhar todo o monte na minha frente. Realmente Arielo parecia não estar lá, e também havia vários outros locais para ele se esconder, pois o quintal era grande. Então o rapaz ateou fogo no monte de lixo, lá pelas tantas em meio ao fogaréu ouvimos uns estalos altos, mas nada que chamasse atenção. Estávamos todos brincando entre os estalados fortes da fogueira. Passadas algumas horas, quando o fogo baixou e o lixo queimou, entendemos que os barulhos estranhos eram os gritos de Arielo.

A dor da tristeza foi enorme e não me conformava por não ter conseguido interpretar os gritos de dor de Arielo.

## 7 A LANUGEM

Tudo começou no início do ano de 1975, mais precisamente entre o quinto e o sétimo dia do mês de outubro. Nesse período, os primeiros fios de lanugens começavam a sair do meu corpo, a resistência daqueles fiozinhos abrindo caminho em meio àquele oceano aquoso me causava estranhas sensações. A partir de então, através daqueles minúsculos pelos, um novo lugar me foi apresentado.

Antes vivia imóvel e suspensa numa eterna imensidão. Não sabia que era possível se mexer. As lanugens me trouxeram a percepção espacial. Passei a explorar cada centímetro. Confrontei-me com lugares diferentes, uns bastante macios, outros quentes, outros *morçicados* (mistura de macio com ácido, essa sensação desapareceu após sair de lá). Havia também partes extremamente duras, e foi numa dessas partes duras que senti a mais esquisita das sensações naquele lugar: a dor.

Durante certa exploração territorial, numa cambalhota, bati com a ponta do meu calcanhar esquerdo num lugar muito duro (acho que pode ter sido numa costela). Imediatamente o meu corpo enrijeceu e minhas lanugens se arrepiaram, fiquei imóvel e após certo tempo relaxei. Desde aquele dia fiquei bem mais contida. Mas, após esquecer a batida, voltei à exploração e tomei um grande susto: o espaço tinha diminuído exageradamente. Fiquei nervosa e logo senti saudade do período em que era desterritorializada (não tinha lanugem) e vivia suspensa na imensidão aquosa.

Senti-me oprimida, não conseguia me virar e muito menos dar cambalhota. Em alguns momentos de desespero dei pontapés (inclusive nas partes duras). Aquele final foi terrível. Hoje, sei de casos de bebês que não desenvolveram lanugens e que por isso continuaram desterritorializados, sem a percepção do espaço causando enormes danos aos órgãos das mães.

Nem a própria dor foi capaz de conter gestos violentos desses bebês. Há um caso bastante trágico: já bem perto da sua saída, o bebê começou a dar murros e pontapés em todas as direções, num desses murros ele conseguiu furar a placenta e seu braço passou por dentro das costelas da mãe e atingiu o seu coração. Ela teve hemorragia imediata, o que levou ambos à morte.

Muitas vezes senti muita vontade de fazer o mesmo e me debater, mas pressentia que algo poderia acontecer. Hoje sei que era a lanugem que me sensibilizava a ponto de já poder pressentir naquele estágio.

O pobre bebê causou este acidente porque sofria de hipotricose congênita, por isso não desenvolveu lanugem e, conseqüentemente, permaneceu desterritorializado.

Sobre o processo e o conceito de desterritorialização, Deleuze tem muito a nos dizer. Afinal, ele, juntamente com Felix Guatarri, cunharam este termo a partir da percepção do comportamento animal. Em entrevista (1988) para Claire Parnet, no vídeo *O Abecedário Deleuze*, em resposta a letra A de Animal ele diz que:

“O que me fascina completamente são as questões de território e acho que Félix e eu criamos um conceito que se pode dizer que é filosófico, com a idéia de território. Os animais de território, há animais sem território, mas os animais de território são prodigiosos, porque constituir um território, para mim, é quase o nascimento da arte. Quando vemos como um animal marca seu território, todo mundo sabe, todo mundo invoca sempre... as histórias de glândulas anais, de urina, com as quais eles marcam as fronteiras de seu território. (...)

O território é o domínio do ter. É curioso que seja no ter, isto é, minhas propriedades, minhas propriedades à maneira de Beckett ou de Michaux. O território são as propriedades do animal, e sair do território é se aventurar. Há bichos que reconhecem seu cônjuge, o reconhecem no território, mas não fora dele.”<sup>48</sup>

O bebê “desterritorializado” rompeu a barreira do seu território (a placenta) e infelizmente sua aventura foi em direção à morte. Talvez se o socorro fosse mais rápido, tivesse a chance de se reterritorializar fora da placenta.

Pois, como nos diz Deleuze ao completar o seu depoimento acima, “A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.”

Se existir alguma possibilidade de viver sem território, vislumbro que essa condição só seja possível, ao menos para algumas espécies num curto período da vida, no estágio embrionário, onde se vive em suspensão em meio ao universo dos líquidos. Pelo menos foi esta a experiência que eu tive que mais se aproxima dessa possibilidade.

Pode parecer bastante estranho e até assustador a precisão com que narrei minhas lembranças intrauterinas. Isso se deve aos anos de prática de exercícios regressivos (muito bem orientados por sinal) que me levaram a atingir tal grau de precisão. Mas hoje posso afirmar que o mais difícil não é rememorar essas primeiras

---

<sup>48</sup> Deleuze em entrevista para Claire Parnet, no vídeo *O Abecedário Deleuze*, 1988.

sensações, porque elas estão entranhadas em mim e com um pouco de esforço, paciência e boa técnica, elas voltam ao lugar de onde nunca saíram: o meu corpo.

O desafio em questão é passar pelo fio da linguagem as sensações e as percepções de um período em que as palavras soavam como vibrações para mim. Enfim, essas são algumas das primeiras percepções que me afetaram no universo dos pelos.

## 8 SORTERRO: O LABORATÓRIO

Para adentrar nos processos de SORTERRO e DESTERRO antes de tudo é preciso repetir uma pergunta já lançada aqui: Por que terei eu retornado ao mesmo tema dos cabelos após 14 anos? Há também uma outra questão que se coloca: Por que busquei trabalhar com os meus próprios *capelos*? Nos trabalhos anteriores utilizei cabelos de pessoas anônimas.

Logo quando cheguei no Rio de Janeiro para cursar o mestrado, passei a sentir vontade de realizar algum tipo de trabalho que envolvesse diretamente o meu corpo e o tempo. A escolha do tempo se relaciona com o fato do mestrado ter um período determinado, e queria agregar esse fator como elemento no trabalho. Quanto ao uso do meu corpo, este sempre foi minha principal ferramenta de trabalho. Mas dessa vez eu queria, e precisava, realizar um trabalho em que meu corpo atuasse diretamente na minha subjetividade. Para que isso pudesse acontecer, era necessário que houvesse uma relação direta e intensa entre arte e vida.

Mas minha vida pessoal se encontrava em um momento delicado. Como consequência de uma experiência muito dolorosa, meu corpo passou a ficar sem energia e senti, com o passar dos anos, que estava me tornando uma pessoa constantemente anestesiada, de vários modos diferentes. No entanto, foi a partir desse déficit de energia vital (do *élan*), que o excesso de *capelos* se deu.

Após pensar em muitas outras possibilidades de trabalho envolvendo o meu corpo e o tempo, resolvi que ele se daria através do processo lento e diário do crescimento dos *capelos* do meu corpo. Isso porque o trabalho precisava se dar de dentro para fora, mas não no campo psíquico, e sim pela verdade opaca do corpo. Era necessário desestabilizar o meu corpo como forma de experimentar novas fontes de potência. É claro que havia o risco de um desequilíbrio psíquico generalizado, mas o desejo de conhecer novas paisagens era maior.

Acho importante dizer que, nesse processo, a minha busca não é necessariamente da animalidade pelo animal, mas sim de criar um campo de observação do humano enquanto animal. Nem sequer posso dizer que busco me rebelar contra os padrões estéticos femininos vigentes: se me deparo com tais questões é porque sou um animal social. O processo de crescimento dos meus *capelos* está atrelado à necessidade de desestabilizar o meu corpo. Ao naturalizar

meu corpo eu acabo por desnaturalizá-lo. É importante frisar que tal atitude de modo algum pode ser reduzida às políticas de gênero ou à busca pelo natural.

Esse tipo de operação é o que mais me interessa, encontrando respaldo nas palavras de Deleuze:

“O problema não é ser isto ou aquilo no homem, mas antes o de um devir inumano, de um devir universal animal: não tomar-se por um animal, mas desfazer a organização humana do corpo, atravessar tal ou qual zona de intensidade do corpo, cada um descobrindo as suas próprias zonas, e os grupos, as populações, as espécies que o habitam.”<sup>49</sup>

Os dispositivos que utilizo no processo de produção dos trabalhos SORTERRO e DESTERRO estabelecem algum tipo de diálogo, mesmo que longínquo, com a última fase da obra de Lygia Clark. Nesse período, Lygia realizava seções de “Estruturação do Self” no “espectador”, utilizando os “objetos relacionais”. Suely Rolnik, ao teorizar sobre essa fase da artista diz que:

“ela cria um território que não está nem na esfera da arte, departamento da vida social especializado nas atividades de semiotização e onde se confina o acesso à potência criadora da vida; nem na esfera da clínica psicológica, especializada no tratamento de uma subjetividade dissociada dessa potência; nem na fronteira entre ambas. Trata-se de um território totalmente novo.”<sup>50</sup>

Assim como fez Lygia em sua última fase, busco a partir do corpo (na arte) produzir processos de subjetivação por meio de atitudes com conteúdo ético e estético. Vale lembrar que Lygia preferiu não se intitular mais artista e sim terapeuta nessa última fase. Eu, no entanto, permaneço no campo da arte.

Perceber e sentir os pelos do meu corpo crescerem tem me permitido sentir algumas sensações inusitadas. De um modo geral, os meus trabalhos envolvem situações em que o campo das sensações é ativado tanto em mim quanto no espectador. Para mim é importante que tal campo seja ativado. Nesse sentido, comungo com Deleuze quando este diz que “a obra de arte é um composto de perceptos e afetos”<sup>51</sup>, ao diferenciar a arte dos outros tipos de pensamento. Enquanto a ciência cria funções e a filosofia cria conceitos, a arte cria sensações. A obra de arte é um “*bloco de sensações*”.

---

<sup>49</sup> Deleuze, 1988, p.21

<sup>50</sup> Rolnik, 2002.

<sup>51</sup> Deleuze, 1992, p. 219.

No início do trabalho houve a sensação de estranheza com o meu próprio corpo, devido aos aspectos semelhantes a características próprias do corpo masculino. O excesso de pelos, porém, paradoxalmente, intensifica o sentimento de feminilidade. Não consigo me furtar de pensar em quantas mulheres morrerão sem saber a quantidade de pelo que carregam nos seus corpos, sem ter noção das sensações que deles advêm.

É interessante lembrar que um dos primeiros trabalhos que realizei com cabelos se intitulava *Era assim* (2001). A obra era constituída por três moldes de manequins femininos de plástico, revestidos com cabelo humano.

Figura 10 – *Era assim...*



Fonte: O autor, 2002.

Nesse trabalho há o contraste entre a idealização do corpo feminino — em sua versão asséptica e dessubjetivada do manequim — e sua contaminação por cabelos humanos, inversão do processo de humanização que costuma envolver o controle dos pelos. Alude-se também ao embate entre natureza e cultura, feminino e masculino, disciplina e liberdade.



A sensação de estranheza que senti com o meu corpo piloso pode ter relação com alguma lembrança ancestral pilosa, afinal, nós éramos assim!

É importante deixar claro que a depilação não é um problema para mim. Talvez tenha sido um processo embaraçoso, mas somente há anos atrás, naquelas primeiras seções de adolescente – porque era muito dolorido. Com o tempo meu corpo naturalizou a dor e passei até a gostar do ritual.

É inegável que atualmente há uma ditadura contra os pelos e isso atinge a todos, em menor ou maior grau. A cada ano surgem novos instrumentos e métodos. Muito dinheiro é investido no aprimoramento das técnicas de depilação. Em tal contexto cultural, mesmo que eu não tenha intenções transgressoras com relação ao padrão estético pré-estabelecido, minha atitude é vista exatamente desse modo, o que, de certa forma, potencializa o trabalho

No entanto, ao passar em revista a história da depilação<sup>52</sup>, constatamos que esta é apenas mais uma de suas fases. Há tempos pessoas de diversas sociedades procuram eliminar o excesso de pelos e penugens com finalidades estéticas e para higiene pessoal. A presença de pelos no corpo é tratada como uma questão incômoda desde o tempo da antiga Grécia. Em 2000 a.C., as mulheres gregas arrancavam os pelos com as mãos ou os queimavam com cinzas quentes sobre a pele.

A dor era tanta que as sacerdotisas dos templos de Creta ingeriam uma bebida forte, que entorpecia o corpo (uma espécie de anestesia que evitava assim o sofrimento). Há registros de que, em 1500 a.C., os homens também removiam os pelos com um depilador feito de sangue de diversos animais, gordura de hipopótamo, carcaça de tartaruga e trissulfeto de antimônio. Os romanos se referem a composições depiladoras.

Cleópatra tirava seus tão indesejáveis pelos com faixas de tecidos finos banhados em cera quente. Os egípcios foram, por sua vez, os primeiros a utilizar o extrato de sândalo, a argila e a cera de abelhas, ingredientes que dariam origem à depilação com cera em voga entre nós.

Ao longo dos anos, os pelos foram considerados algo supérfluo e até repugnante e maléfico. No caso das mulheres muçulmanas, existe o hábito de raspar

---

<sup>52</sup> Fonte de pesquisa disponível em:

<<https://www.portaleducacao.com.br/Artigo/Imprimir/35508>>

<<http://www.scribd.com/doc/131801091/Apostila-Curso-de-Depilacao>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

o corpo todo. Elas usam um xarope espesso, composto de açúcar e sumo de limão, que ajuda a extrair os pelos.

A famosa carta que Pero Vaz de Caminha relata suas impressões sobre o Brasil, já se tem o registro de que as índias não possuíam pelo pubiano. Imaginava-se que haviam nascido sem eles, mas depois se descobriu que elas raspavam os pelos com espinha do peixe-lixia.

É no século XX, porém, que a depilação se torna uma questão de higiene, bom gosto e elegância. Nos anos 20 e 30, a depilação era feita apenas nas pernas, enquanto a zona púbica não era delineada, nem tampouco as axilas. No início da segunda metade do século, a depilação das axilas termina por generalizar a prática da depilação. As coisas mudaram à medida que as roupas foram ficando mais curtas e o corpo foi se mostrando. Pregando a rebelião e o retorno ao natural, o movimento hippie dos anos 1960 e 1970 contestou o padrão estético vigente ao pregar a liberdade do corpo.

Nas duas últimas décadas, a adesão passa a ser o padrão geral, sendo a depilação feita praticamente em todas as partes do corpo. Embora os homens também estejam ingressando na ditadura anti-pelos, as mulheres sentem bem mais sua pressão. O padrão estético atual do corpo feminino vem fazendo com que ele pareça artificial, semelhante ao de um manequim de plástico. Tenho a percepção de que, ao adquirir o aspecto de um corpo infantil pela ausência de pelos, o corpo feminino perde potência. Bataille talvez tenha respostas para tal questão, como veremos adiante.

Não consigo deixar de pensar que talvez exista um aspecto perverso na aproximação do corpo feminino com o da criança. Talvez seja possível postular que chegamos ao tempo de uma “estética pedófila” do corpo feminino.

Voltando às técnicas de depilação, é possível dizer que, com o avanço da tecnologia, os pelos estão definitivamente sendo expulsos do corpo. A técnica da epilação, diversas vezes confundida com a depilação, difere desta pelo fato de envolver a extração completa do pelo. Ele é retirado por inteiro, incluindo a parte que se encontra abaixo da superfície da pele, denominada folículo piloso.

Talvez eu esteja enganada, mas desconfio que a resistência à ditadura aludida também esteja crescendo. Após quase um ano deixando os *capelos* do meu corpo crescerem, comecei a receber de amigos (que sabiam do meu trabalho) inúmeros *links* de *sites* que tratavam do assunto e defendiam a não retirada dos pelos

femininos. Cheguei a dar entrevistas em alguns deles e para um jornal, mas sempre deixando clara minha posição. Internacionalmente, parece que o movimento ganhou força após o dia dos namorados do ano passado, quando uma loja em Nova Iorque colocou em sua vitrine um manequim de mulher nu, com uma peruca para os pelos pubianos. A venda de perucas foi um sucesso.

Acho que George Bataille é o autor mais indicado para ajudar a compreender esse fenômeno de vendas. Porque, através da sua obra, Bataille tece uma análise do nascimento da nossa "humanização" a partir dos interditos e da simbolização e investiga o comportamento humano usando como foco a construção dos valores da sexualidade e suas perversões. Contrasta, portanto, a crueza da morte e a energia vital da sexualidade.

A questão da venda das perucas pubianas se relaciona com a beleza, a animalidade, o erotismo e o desejo. Ao tratar sobre essas questões, Bataille diz que:

“Um homem, uma mulher são em geral julgados belos na medida em que suas formas estão distantes da animalidade.(...) A aversão do que, num ser humano, lembra a forma animal é patente. Particularmente, o aspecto do antropóide é odioso. O valor erótico das formas femininas está associado, parece-me, ao esquecimento desse peso natural, que lembra o uso material dos membros e a necessidade de uma ossatura: quanto mais as formas são irreais, menos claramente elas se subordinam à verdade animal, à verdade fisiológica do corpo humano, mais elas respondem à imagem geralmente bastante divulgada da mulher desejável. (...) Mas a verdade contrária, que só aparece num segundo momento, não é menos certa. A imagem da mulher desejável, que se nos oferece como tal, seria insípida — ela não provocaria o desejo — se ela não anunciasse, ou não revelasse, ao mesmo tempo, um aspecto animal secreto, de uma enorme sugestão. A beleza da mulher desejável anuncia suas partes pudendas: justamente suas partes pilosas, suas partes animais. O instinto inscreve em nós o desejo dessas partes. Mas, para além do instinto sexual, o desejo erótico responde a outros componentes.”<sup>53</sup>

A partir dessa citação fica mais fácil compreender o fenômeno do sucesso de venda das perucas pubianas através do caminho da curva que o desejo erótico traça. Se num primeiro instante ele nega qualquer traço de animalidade, ao final o desejo termina por almejar suas partes animais.

Esta passagem também elucida algumas das sensações vivenciadas por mim

---

<sup>53</sup> Bataille, 1987, p. 94.

ao longo do processo do trabalho. Como expus anteriormente, o livre crescimento dos pelos do meu corpo tem me trazido a sensação de uma maior feminilidade, como também de um corpo mais potente e erotizado.

Quanto ao contexto cultural e à transgressão do padrão estético pré-estabelecido, mesmo não sendo esta a intenção fundadora do meu processo, não posso me abster de dizer que o embate inesperado com o meio social trouxe potência para o trabalho. A força dessa potência tem como fonte o princípio erótico da profanação da beleza por meio da animalidade, visto que, para Bataille:

“O erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana. Mas ainda que ele comece onde termina o animal, a animalidade não deixa de ser o seu fundamento. Desse fundamento a humanidade se desvia com horror, mas ao mesmo tempo o conserva. A animalidade é mesmo tão bem conservada no erotismo que o termo animalidade ou bestialidade não deixa de lhe estar ligado.(...) Ao falar da beleza, falei da profanação. Eu poderia ter falado igualmente de transgressão, uma vez que a animalidade, em relação a nós, tem o sentido da transgressão, visto que o animal ignora o interdito. Mas o sentimento de profanar é mais imediatamente inteligível para nós.”<sup>54</sup>

A partir da minha experiência, a sensibilização do corpo por meio dos *capelos* possui como melhor caminho o do meio (puxando mais para o curto). No entanto, pra que fique mais claro, preciso fazer um breve passeio pela fisiologia<sup>55</sup> dos *capelos*.

Os *capelos* se formam na pele que, por sua vez, é formada por duas camadas distintas: a epiderme e a derme. A alimentação dos fios acontece através da circulação sanguínea na derme (na epiderme não existe vaso sanguíneo). Assim, essas células se reproduzem continuamente e originam o fio de cabelo a partir do bulbo piloso. Os pelos são constituídos por células epidérmicas queratinizadas, mortas e compactadas que se multiplicam constantemente a partir da base.

Nas regiões da pele providas de *capelo*, existem terminações nervosas específicas nos folículos capilares. A partir dessa explicação é mais fácil entender porque um cabelo com corte médio e um pelo médio/curto oferece mais sensibilidade para o corpo.

Se na raiz o *capelo* é vivo (parte não visível) e na parte externa (visível) ele é morto (o fio é formado pelo acúmulo de células queratinizadas mortas) podemos dizer

---

<sup>54</sup> Ibid, p. 62-95.

<sup>55</sup> Fonte de pesquisa disponível em:

<<http://www.afh.bio.br/tegumentar/tegumentar.asp>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

que o cabelo é uma espécie de “morto-vivo”. É por isso que quando puxamos um fio pela raiz sentimos dor, mas quando cortamos o *capelo* não sentimos dor.

Essa constatação ambígua de que o *capelo* é um elemento “morto-vivo” merece atenção, pois fornece pistas importantes para a compreensão das indagações que conduzem este processo mais adiante.

Existem mais sensores nas partes pilosas do nosso corpo do que nas partes não pilosas. A partir disso já é possível saber que o processo da depilação promove certa anestesia no corpo. Na depilação e na epilação o *capelo* é retirado a partir da raiz, a qual mantém acesso ao bulbo piloso e suas terminações nervosas.

Se a ausência de *capelos* (valorizada por alguns religiosos) diminui a sensibilidade corporal, por outro lado tal ausência amplia a sensação de indiferenciação entre o “corpo” e o “mundo”. No entanto, na situação oposta, se houver a presença de *capelos* muito longos (também valorizado por alguns religiosos), a pessoa também perde sensibilidade.

Antes da experiência capilar atual, pude experimentar um pouco dessas sensações, quando fiquei (em 2001) por um período com a cabeça raspada. Essa experiência foi interessantíssima. Pude perceber diretamente a realidade das funções fisiológicas dos cabelos. Constatei que proteção e sensibilização são as principais. A função de proteção é mais óbvia. Eu usava chapéu para me proteger do sol, mas, paradoxalmente, senti que, nas partes onde o cabelo estava completamente ausente, minha sensibilidade diminuía – isso ocorreu em um período de poucos dias porque um milímetro de cabelo crescido fazia muita diferença. Nas partes onde havia cabelos – mesmo bem curtos – eu era bem mais sensível.

Somente a partir da minha experiência atual percebi que o fio muito grande dificultava a passagem dos estímulos externos para sua raiz (parte viva e sensível). No entanto, quando o fio estava mais curto, e por isso mais próximo a sua raiz, eu era mais sensível.

A partir daí me surge uma suspeita: será que inconscientemente eu fiz o processo inverso? Será que ao invés de querer acordar o meu corpo eu queria amortecê-lo?

O fato do *capelo* ser um elemento ambíguo (“morto-vivo”) pode ter dificultado a compreensão dessa possibilidade. Nós geralmente associamos o cabelo à força e à vitalidade. Lembro da força do cabelo de Sansão, da promessa de vida contida no seu

DNA, do poder da beleza selvagem do cabelo feminino longo. As propagandas de shampoo, no entanto, nos dizem: “ressuscitem o seu cabelo!”, “Devolva vida aos seus cabelos!”. Pois sim, os publicitários parecem saber que eles também são mortos.

Antes de seguir a análise das características dos *capelos*, comento um dos trabalhos (ainda sem título) da série DESTERRO, que realizei recentemente no Pará, na ilha de Algodual, pois parece tecer relações com a suspeita levantada acima: a de que eu poderia inconscientemente estar fazendo o processo inverso: ao invés de querer acordar o meu corpo, eu queria amortecê-lo.

Trata-se de uma série de fotografias na qual estou enterrada na areia. Nas fotografias só é possível ver, em meio à areia e à paisagem local, os meus pelos pubianos e o cabelo da cabeça. Percebo que esta série estabelece um diálogo com *Assinalação*. Ambos os trabalhos apontam para um desejo de desidentificação. Assim como os cabelos que formam as esferas, são de várias pessoas anônimas os meus *capelos* nas fotografias também trazem tal aspecto desidentificatório. Não é possível me identificar porque o meu corpo está “*soterrado*”.

Figura 11 – *Fotografias da série DESTERRO.*



Fonte: O autor, 2014.

Figura 12 – *Fotografias da série DESTERRO.*



Fonte: O autor, 2014

O *capelo* também pode ser associado ao sentimento do estranho. Pois, por ser um elemento ambíguo e por estarmos habituados com a sua presença em vida, quando ele é visto na figura de um cadáver, causa espanto. Mesmo quem nunca viu pessoalmente um cadáver em estado avançado de decomposição com a presença de cabelo tem esta imagem no seu imaginário, decorrente de filmes de terror.

Tal situação também surge em outras espécies. Alguns insetos, por exemplo, permanecem idênticos após a morte, por causa da quitina, proteína semelhante à queratina presente no cabelo humano. Mas é importante lembrar que tanto os cabelos quanto os insetos irão se decompor após determinado período de tempo, afinal são feitos de matéria orgânica.

A palavra “soterrado” que usei anteriormente remete a SORTERRO. E é nessa configuração que o elemento *capelo* pode se vincular à morte.

Será que ao me enterrar e deixar os *capelos* do meu corpo crescerem posso estar me amortecendo? Já constatei que os *capelos* muito longos, assim como a sua ausência diminuem a sensibilidade do corpo. Mas não posso ir muito além: o processo de compreensão dos meus próprios trabalhos requer um certo tempo - alguns trabalhos mais, outros menos.

Isso porque preciso dizer que ainda não consigo analisar adequadamente os trabalhos que fiz recentemente em Belém (três meses atrás). Os vestígios deles ainda estão no meu corpo, em ferimentos que ainda sequer cicatrizaram completamente. Saí no meio da produção dessas obras para escrever esta dissertação. Quando terminar a escrita, ainda voltarei a Belém para edição e finalização dos trabalhos.

Imersa na experiência dos meus *capelos* – e a partir dela – os trabalhos da série SORTERRO começaram a surgir. Com o tempo, na medida em que os pelos cresciam, novos significados e possibilidades estéticas foram surgindo. Passei a registrar por meio de fotografia o processo de crescimento dos meus pelos. Experimentei o olhar fotográfico de outros profissionais, mas não gostei dos resultados. Mesmo não dominando tão bem a técnica fotográfica eu conseguia ângulos que eles não podiam obter, por mais que se aproximassem do meu corpo. Percebendo isso, passei eu mesma a me fotografar.



Figura 13 – *Fotografias da série SORTERRO.*



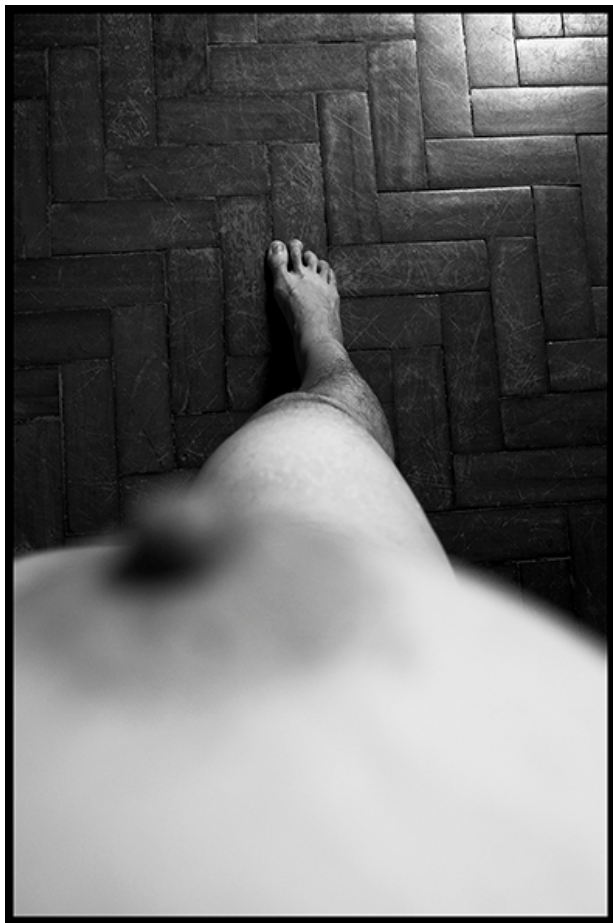
Fonte: O autor, 2013.

Figura 14 – *Fotografias da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2013.

Figura 15 – *Fotografias da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2013.

Figura 16 – *Fotografias da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2013.

Figura 17 – *Instalação da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2013.

Figura 18 – *Instalação da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2013.

Figura 19 – *Fotografias da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2014.

Hoje percebo que a escolha pelo meu próprio olhar caracteriza os trabalhos realizados nessa série. São trabalhos autocentrados e solitários que foram gerados durante uma fase de clausura tanto mental quanto física: vivia só num pequeno apartamento e todos os trabalhos foram feitos nele. Nessa fase não saía muito de casa. Com a chegada de Conceição, uma gata que ganhei de uma amiga, passei a sair mais para ensiná-la a andar de coleira na rua. Ela aprendeu e passei a levá-la para vários lugares. Chegou a andar de ônibus no meu colo e foi até a uma *vernissage*.

Enquanto fotografava o meu corpo Conceição muitas vezes atrapalhava entrando em quadro. Só depois vi que algumas fotos por acaso ficaram boas e faziam muito sentido para o trabalho. Decidi então incorporá-las ao trabalho.

Na instalação que realizei durante o SPA das Artes no MAMAM do Pátio no Recife, enquanto as fotografias eram projetadas com projetor de slide, o som do ambiente era o áudio do miado de Conceição. Nele, havia o seu miado de fome, quando pedia comida, e de quando estava no cio. Entre esses miados eu fazia perguntas para ela tipo: “Está tudo bem com você Conceição?”. E ela “respondia” com um tipo de miado e assim sucessivamente.

O entendimento se dava pelo tom e pela frequência do miado: miados de fome e cio eram os mais fáceis. Já a raiva e a alegria eu percebia melhor pelo seu olhar. Interessante que o rabo do gato não sinaliza tanto como o do cachorro. Se “o sorriso do cachorro tá no rabo.”<sup>56</sup> Onde estaria o sorriso do gato? E o do jabuti então?

A entrada de Conceição no trabalho trouxe para perto de mim a animalidade. Era visível que havia uma relação de transferência de forças entre nós. Enquanto eu me “animalizava”, Conceição se humanizava cada vez mais. No entanto a sua personalidade era muito ambígua, extremamente agressiva e, de imediato, somente eu podia pegar nela. As outras pessoas, se tentassem, levavam mordidas e arranhões. Ela precisa de um tempo para se deixar tocar. Quando chegou ao meu apartamento, passou uma semana embaixo da máquina de lavar. E para se adaptar na casa dos meus pais em Olinda, onde ela foi morar depois que me instalei em Belém, passou vinte dias sem sair do quarto antes de se aventurar pelo novo lar.

---

<sup>56</sup> “O sorriso/do cachorro/ta/no rabo”, diz toda a letra de “Toque Frágil” do cantor e compositor paulistano Walter Rosciano Franco cantor.

A nossa convivência num espaço pequeno foi praticamente uma experiência etológica. Criar um gato num quarto-sala é bastante diferente de fazê-lo em uma casa. As circunstâncias também eram diferentes, pois o meu corpo a cada dia ficava com mais pelos e isso me desestabilizava em alguns aspetos.

Dois acontecimentos foram marcantes durante o período de convivência com Conceição: o primeiro foi que tivemos sarna; e o outro foi o processo da sua castração.

A fase da sarna foi terrível. Minha vida, aliás a nossa vida, virou um inferno. Tudo por causa de um erro médico. Ao perceber que estava com coceiras no corpo, procurei um dermatologista. Este, por sua vez, diagnosticou sarna e me receitou medicamento. No entanto, ao perguntar na consulta sobre a relação da sarna com Conceição, ele afirmou que era impossível a sarna animal passar para o ser humano.

Tentei me tratar com os medicamentos prescritos por ele, mas as coceiras e as feridas só aumentavam. Voltei para me consultar mais duas vezes, e novos medicamentos foram prescritos, mas nenhum resolvia.

Enquanto isso tinha que trocar e ferver minhas roupas, lençóis e toalhas todos os dias. Esse exaustivo ritual durou uns três meses. Até que um dia Conceição se deitou na minha frente enquanto eu estava no computador e vi que estava com partes do corpo sem pelo. Como sua pelagem é malhada, ficava difícil perceber os sintomas da sarna. Levei-a para o veterinário este diagnosticou sarna em Conceição e informou que a sarna animal poderia ser contagiosa para o ser humano se o sistema imunológico da pessoa estivesse fragilizado. E era esse o meu caso. O meu estresse com as coceiras das feridas era tanto que fez com que o meu sistema imunológico se fragilizasse, dificultando o tratamento da sarna.

Após quatro meses de muito sofrimento, eu e Conceição nos tratamos com os mesmos medicamentos e sarna nos deixou. As feridas no meu corpo passaram a interferir nas fotografias do registro dos meus pelos. Não queria aquelas marcas na pele, pois nas imagens as feridas desviam a atenção dos cabelos, que era o meu foco. A ferida possui uma carga simbólica muito forte.

Nesse período passei a desenhar. Quando me dei conta, estava desenhando o bicho da sarna em meio a *capelos*. De tanto pesquisar na internet sobre o assunto, a imagem do bicho se incrustou na minha memória. Nesses desenhos eu percebi – ao descansar a mão direita – que para dar um efeito descontrolado e mais verossímil aos

cabelos o uso da mão esquerda era perfeito. Sendo eu destra, a falta do controle da mão esquerda acompanhava o movimento natural do cabelo.

A castração de Conceição foi o outro acontecimento que marcou essa fase. Nunca tive a necessidade de castrar um animal. Fui criada em uma casa com quintal grande, os nossos gatos saiam da casa e sempre voltavam. As fêmeas tinham filhotes e pariam normalmente. No entanto, hoje em dia, quase todos os gatos são castrados. A maioria vive em apartamento e, para não fugir e não sofrer com o cio, a castração é recomendada. Após o cio de Conceição, constatei que ela realmente sofria.

No primeiro dia achei que ela estava com alguma doença ou dor: amanheceu se contorcendo, batia nas paredes e fazia um miado que parecia de sofrimento. Suspeitei do cio e, ao consultar um amigo, ele me confirmou. Marquei a sua castração. Mas tive que remarcar outras duas vezes porque, num pressentimento de luto, no dia da operação ela amanhecia no cio e a cirurgia não podia ser feita.

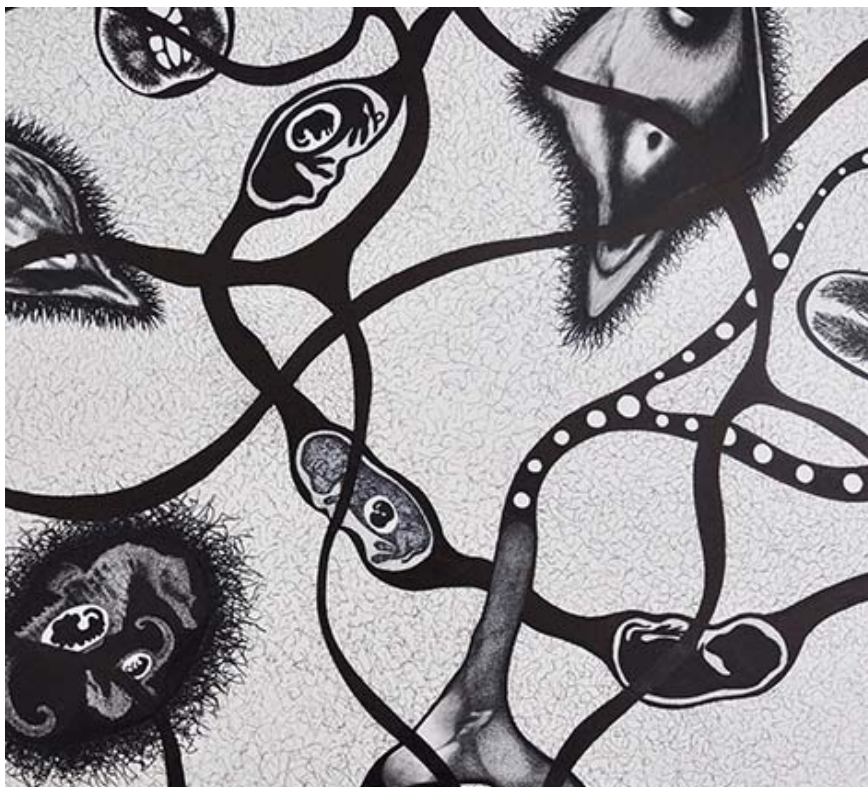
Mas o dia chegou. Ao chegar ao veterinário ela não queria sair da caixa e, por ser muito brava, foi necessário outra pessoa, além do veterinário, para retirá-la da caixa com luvas. Eu sabia que seria muito difícil imobilizá-la. Nenhum dos outros gatos que estavam sendo castrados no mesmo dia tinham tido aquele comportamento. Ela resistiu como uma fera, e todos ficaram assustados. Até eu não a reconheci. Até conseguirem imobilizá-la para aplicar a anestesia, ela resistiu e sofreu. A operação foi rápida. Voltei para casa com Conceição parecendo uma morta e vestida com um macacão cirúrgico (igualzinho ao de bebê) para não machucar a área dos pontos. A sua recuperação foi lenta e dolorosa e, após um tempo, ela mudou de comportamento, ficou menos agressiva e engordou. Senti-me culpada, pois eu havia matado uma parte dela.

Figura 20 – *Desenhos da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2013.

Figura 21 – *Desenhos da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2013.

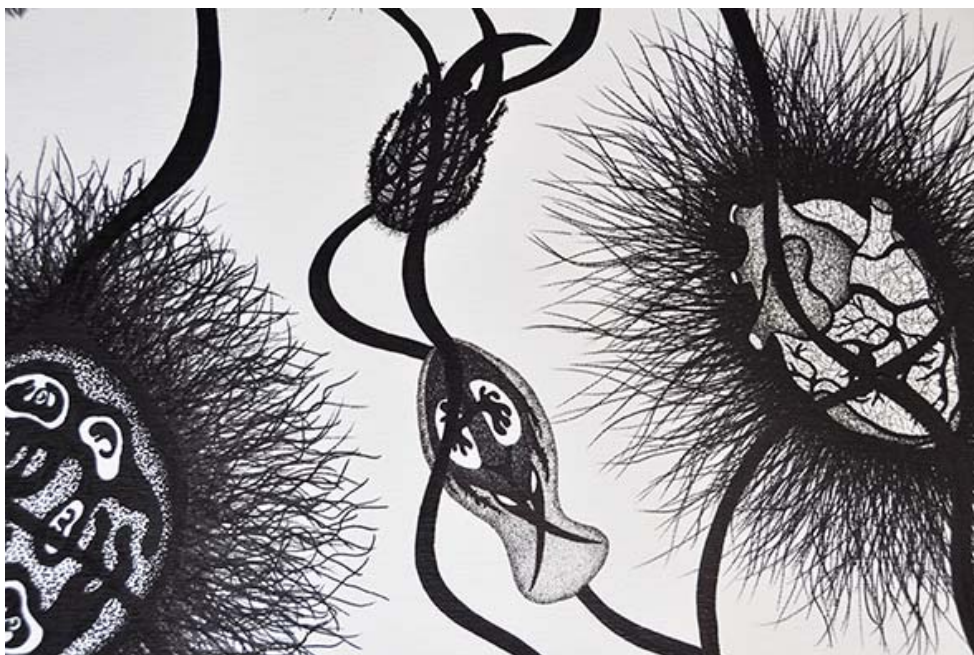


Figura 22 – *Desenhos da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2013.

Figura 23 – *Desenhos da série SORTERRO.*



Fonte: O autor, 2013.

A castração volta a aparecer nos trabalhos de SORTERRO e DESTERRO. Em uma *performance* que realizei em Belém, na ilha de Marajó, eu como o testículo de um búfalo castrado na praia. Mas, infelizmente, Mimoso não teve a “sorte” de Conceição: ele foi castrado sem anestesia. Falarei sobre esse trabalho adiante.

Conviver com um ser não falante é sempre um mistério. A experiência do mistério animal é algo que nos transcende. Para conviver com o mistério é preciso aprender a suportá-lo porque ele é inapreensível e nos desafia a todo momento. Pode ser que a capacidade de suportar tal incômodo seja um dos fatores que contribua para que algumas pessoas gostem ou não dos animais.

Nesse sentido é mais fácil gostar dos animais dos quais seu mistério já tenha sido decifrado e domado em algum aspecto. O cachorro é um exemplo disso. Os gatos, apesar de já estarem num nível avançado de domesticação e também pela manipulação genética da sua espécie, oferecem mais resistência e são mais selvagens. Por isso o seu mistério para mim é maior que o do cão.

O incômodo causado pelo mistério animal foi que levou Derrida a escrever *O animal que logo sou* (1997). Ao ser surpreendido pelo olhar da sua gata quando estava nu em casa, ele sentiu o:

“Mal-estar de um tal animal nu diante de outro animal, assim, poder-se-ia dizer uma espécie de animal-estar: a experiência original, única e incomparável deste mal-estar que haveria em aparecer verdadeiramente nu, diante do olhar insistente do animal, um olhar benevolente ou impiedoso, surpreso ou que reconhece. Um olhar de vidente, de visionário ou de cego extralúcido. como se eu tivesse vergonha, então, nu diante do gato, mas também vergonha de ter vergonha.”<sup>57</sup>

A partir desse “animal-estar” Derrida trata de temas abrangentes e complexos sobre a relação do homem/animal, tais como: crueldade, nudez, nomeação e negação. Estes temas têm como ponto essencial a reflexão sobre os limites entre o animal e o humano, perpassando por questões fundamentais: o que caracteriza o próprio do homem? O que está contido no vocábulo animal, capaz de reunir em um mesmo todos os seres vivos além do homem? Em que medida isto nos dá direitos absolutos sobre o animal? Quem é o homem, distinto do animal? O que é ser homem? Será que esta distinção é possível?

---

<sup>57</sup> Derrida, 1999, p. 16.

Importante observar que, mesmo ao investigar questões tão complexas, o autor impõe no seu discurso um teor biográfico e até poético que o enriquece bastante.

Um dos temas que me chamou a atenção, dentre vários que o autor levanta, é a linguagem. Em alguns dos meus trabalhos, como *Verstehen*, a linguagem é o tema chave.

Mas como antever o miado de Conceição no meu trabalho? O que realmente estaria eu querendo com a resposta do seu miado? Oferecer para ela o direito de resposta? Mas que tipo de resposta seria essa?

Nem eu mesma sei. Não desejei lhe emprestar minha palavra porque que ela não precisa. Mas essa operação implica em dar o direito de resposta: aceitar, não aceitar ou mesmo traduzir a sua resposta é fazê-lo.

Mas eu aceito a resposta do *animot*<sup>58</sup> de de Derrida. A do animal real, não o animal interpretado pelo homem, metaforizado. Aquele que é outro, que não detém o poder da palavra, mas que pode vir ao nosso encontro. Um ser vivente “insubstituível, cuja existência é rebelde a todo conceito” (p 26) e que por isso nos possibilita o contato com o mistério, fonte de prazer e de angústia.

A relação dos humanos com os animais prescinde aceitação dessa resposta. Mas antes de aceitar a resposta, seja ela qual for, é preciso que haja o direito de resposta. E Derrida diz que

“Todos os filósofos (de Aristóteles a Lacan, passando por Descartes, Kant, Heidegger, Levinas), todos, dizem a mesma coisa: o animal é privado de linguagem. Ou, mais precisamente, de resposta, de uma resposta a distinguir precisa e rigorosamente da reação: do direito e do poder de “responder”. E pois de tantas outras coisas que seriam o próprio do homem.”<sup>59</sup>

Ao longo do discurso o autor convoca alguns desses filósofos e problematiza a assujeição do animal ao homem e os limites desta relação.

A crueldade da assujeição do animal ao homem é negada e dissimulada. Organiza o esquecimento ou o desconhecimento desta violência “comparável aos piores genocídios”<sup>60</sup> e passível de piedade e compaixão. Segundo Derrida, se esta

<sup>58</sup> Em seu livro *O animal que logo sou* (1997), Derrida cria um novo vocábulo – *animot* –, passível de significar a escritura de si do vivente, o rastro a ser deixado, o ser para si, o arquivo. E a este respeito, o autor afirma que não há animal separado do homem por um só limite indivisível: “É preciso considerar que existem ‘viventes’ cuja pluralidade não se deixa reunir em uma figura única de animalidade simplesmente oposta à humanidade.” Derrida, 1999, p. 87.

<sup>59</sup> Derrida, 1999, p. 62.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 52.

compaixão fundamental fosse considerada, os alicerces da problemática filosófica do animal, deveriam mudar.

Mais adiante, ele traz à tona a questão principal que ultrapassa a “segurança que se poderia procurar por exemplo no Cogito, no ‘Penso, logo sou.’”<sup>61</sup> Derrida vai buscar a pergunta feita por Bentham há dois séculos: “os animais podem sofrer?”. E que deveria ecoar numa reflexão: “eles podem não poder?”.

Quando, em um trabalho no campo da arte, há um animal, uma série de questões complexas é levantada e uma discussão se abate à sociedade. Em algumas situações, o trabalho é embargado ou mesmo não acontece. No geral, o artista se depara com a mentalidade hipócrita e moralista de pessoas que consomem o porco morto embalado do supermercado, mas não toleram encarar a sua presença, e muito menos a sua morte, de frente. Quando o trabalho de arte que faz uso de animal consegue romper o “anteparo da embalagem” é preciso saber que sempre haverá quem queira a todo custo reconstruir a embalagem ou mesmo nem permitir que a retirem.

Retornando, antes que me afaste, para o Animal que sou, trato agora de outro tema que me chama a atenção: o se deixar ser visto. Segundo Derrida, pensadores como:

“(…) Kant, Heidegger, Lacan e Levinas. Seus discursos são fortes e profundos, mas neles tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo não nus, por um animal que se dirigisse a eles.” (...) É como se os homens desta configuração tivessem visto sem terem sido vistos, como se tivessem visto o animal sem terem sido vistos por ele, sem se terem visto vistos por ele: sem se terem visto vistos nus por alguém que, do fundo de uma vida dita animal, e não apenas pelo olhar, tê-los-ia obrigado a reconhecer, no momento da destinação, que isso tinha a ver com eles.”<sup>62</sup>

Desse modo, o autor aponta para o fato de que, até então, a filosofia ocidental nunca havia refletido sobre como pode o animal olhar o homem.

Esses filósofos, assim com Aristóteles e Descartes, dentre outros, pertencem a uma linhagem da filosofia que analisam o homem partindo de um ponto de vista antropocêntrico. As propriedades específicas dos humanos, os chamados “próprios do homem”, são estabelecidas em relação aos outros animais.

“Trata-se de um sentimento de soberania e superioridade humana, que leva à inferiorização das demais espécies, promovendo a

---

<sup>61</sup> Ibid, p. 55.

<sup>62</sup> Ibid, p. 33.

associação dos “outros humanos” aos “outros animais”. O antropocentrismo hierarquiza e tiraniza por sua potência não só as espécies diferentes, mas os próprios humanos, subjugando os que são tidos como inferiores e por isso podem ser mortos. (...) Pela primeira vez estamos nos deixando perturbar pela presença do animal. Nessa “reviravolta animal”, estamos deixando que surja esse outro do próprio homem, que foi excluído, desprezado, em nome da máquina antropocêntrica. O animal volta como referência para se repensar o conceito de humano e as relações entre humanos e não-humanos.”<sup>63</sup>

A experiência de se deixar ser visto por um animal adentra o rompimento do anteparo do real traumático. Na realização das filmagens com Mimoso, o búfalo utilizado nas performances na praia, durante a espera do veterinário que iria vir castrá-lo, eu fui urinar por entre umas madeiras na areia. Quando de repente o meu olhar encontra o de Mimoso que estava ao lado deitado e ruminando capim. O seu olhar, que era de uma profundidade abissal, saiu rasgando todos os anteparos que eu tinha pela frente. Para descrever esse encontro é preciso ter emprestadas as palavras de Derrida. “Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto”<sup>64</sup> o momento em que eu me vejo vista nua sob o olhar de Mimoso. É por isso que, em um momento da *performance*, ao mastigar o seu testículo cru, eu mastigo como se estivesse ruminando capim.

---

<sup>63</sup> Em entrevista com Maria Esther Maciel sobre o lançamento do seu livro *Pensar/Escrever o Animal*; ensaios de zoopoética e biopolítica

Na mesma entrevista ela diz: “que no futuro não haverá mais animais em sua forma plena de existência. Esse desaparecimento implica em todas as consequências de perda de vida e oportunidade de o homem estar diante do seu outro absoluto. Haverá uma destruição em larga escala das espécies selvagens. As futuras gerações só conhecerão animais de estimação excessivamente humanizados e domesticados ou ainda animais para consumo, com vida curta e reproduzidos nas piores condições de sobrevivência”.

Disponível em: <<http://noticias.ufsc.br/2011/05/pensar-e-escrever-o-animal-sera-lancado-na-segunda/>>  
Acesso em: 13 ago. 2014.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 28.

## 9 DESTERRO: UM INÍCIO

Apesar de trabalhar com várias linguagens, é na *performance* que alcanço o máximo na arte. O caráter da “facticidade” desse instrumento faz com que haja uma espécie de comunhão entre o artista e o meio. Isso porque no momento da performance o artista passa a ser também espectador de seu próprio trabalho. Mesmo com alguma consciência do que pode ocorrer, algo sempre escapará. É por meio dessa zona de imprevisibilidade que um campo de forças cerca a ação, que chamo de “aura da performance”. Algo emana dos elementos que a compõe, e transforma a vivência daquele momento, potencializando-o.

Na temporada em Belém, pude realizar três trabalhos. O primeiro já foi explorado nesta dissertação e ainda não tem título. Os outros dois são as performances *Mimoso* e *Soledad*. Como já dito anteriormente, esses trabalhos ainda não estão finalizados. Retornarei a Belém para finalizar a edição dos mesmos e realizar outros trabalhos da série DESTERRO.

Muitas das imagens geradas nesses trabalhos ainda sequer puderam sair dos HDs, devido ao curto espaço de tempo entre suas realizações e a defesa deste trabalho. Esta situação dificulta enormemente minha tentativa de lançar sobre eles um olhar mais apurado e analítico. Além disso, há o fato de que o acaso circundou muito dos seus processos e isto faz com que eu precise de mais tempo para obter uma ampla compreensão sobre eles. Por esse fato, e para que os trabalhos não fiquem praticamente excluídos dessa dissertação, narrarei seus processos de realização. Os trabalhos marcam uma nova fase no conjunto da minha obra. Belém trouxe e trará muita força e inspiração para esta nova fase.

### **MIMOSO**

A realização da performance intitulada *Mimoso* se deve um pouco ao acaso no modo como se iniciou e desenvolveu todo o processo. Foram três dias muito intensos e marcantes, não só para mim, mas também para todos que estavam na equipe de produção.

Tudo partiu de um convite que recebi de Rosa Melo, diretora do programa Brasil Visual. Trata-se de um programa sobre artes visuais que busca mapear a

produção de arte contemporânea produzida em território nacional. O programa será veiculado pela TV Brasil. Além de realizar uma série de entrevistas com artistas, curadores, críticos de arte e público, o programa seleciona e custeia alguns trabalhos de artistas. O último, realizado recentemente, foi a performance da artista Laura Lima na praia do Arpoador, que contou com a presença do músico Jorge Mautner e de uma vaca em pleno pôr-do-sol.

Em conversa com a diretora, comentei que iria realizar uma performance com um búfalo, pelo o qual seria arrastada na praia. Então surgiu o convite para realizá-la, custeada pelo programa.

Como estava passando uma temporada em Belém e a equipe do programa estava indo fazer a cobertura da cena contemporânea de artes visuais da cidade, tudo confluía da melhor maneira possível. A *performance* seria realizada na Ilha de Marajó e teríamos três dias para realizar o trabalho: um dia para escolher a locação e o búfalo e dois dias para filmar a performance. Primeiramente, fui eu para a Ilha de Marajó, acompanhada de uma parte da equipe: um produtor, o apresentador do programa (o artista plástico Cabelo) e um fotógrafo contratado por mim. Assim que chegamos, fomos à praia de Pesqueiro. Como eu já conhecia uma parte da ilha, sabia que lá encontraríamos a locação, o búfalo e uma ou duas pessoas (provavelmente o seu proprietário) que puxariam à distancia o búfalo através de um fio de nylon transparente, enquanto este me arrastaria, amarrada pelos pés, sobre a areia da praia.

Encontramos em Pesqueiro dois criadores, moradores da Vila, que poderiam alugar um animal para a performance. À primeira visita, um deles nos apresentou a seu búfalo, que era singelamente chamado de Mimoso.

Mimoso era perfeito para a função, pois se tratava de um animal grande, viril e bonito. Havia um problema, no entanto: ele era um tanto agressivo e parecia não obedecer muito bem ao proprietário. Percebemos isso e nos assustamos. Não tivemos coragem de nos aproximar muito dele.

Quando perguntamos o motivo dele parecer tão agitado e rebelde, o proprietário explicou que ele ainda não havia sido castrado, mas que isso seria feito no dia seguinte. Perguntei se, caso ele fosse escolhido para participar da filmagem, poderia ser remarcada a castração. O proprietário disse que era possível, mas que antes precisaria falar com o veterinário para confirmar.

Anotamos seu contato e fomos conhecer o outro búfalo. Imediatamente me senti muito assustada com o outro animal. Ele era menor que Mimoso, mas tinha um olhar de doido e por isso não me passava confiança alguma, apesar de ser castrado. A castração, sem dúvida, tornava esse búfalo bastante diferente de Mimoso: seu pelo parecia sem vida e desbotado e o corpo era também muito diferente. Descobri posteriormente que quando se castra o búfalo seus hormônios ficam muito alterados e ele passa a apresentar características de uma fêmea.

Ficamos bastante confusos, sem saber qual escolher e o que esperar. Afinal, era necessário evitar que eu fosse pisoteada pelo búfalo durante a performance. O produtor resolveu tomar uma posição e disse que achava melhor e mais seguro usar o búfalo castrado. Não pude concordar e falei que ele era bem mais feio que Mimoso e tinha aquele olhar insano. Não me sentia nada segura em fazer o trabalho com ele. Cabelo concordou comigo e também firmou posição. Por fim, conseguimos convencer o produtor a utilizar Mimoso. A diretora do programa e o resto da equipe ainda não estavam lá, chegariam à noite para filmarmos pela manhã, ou melhor, de madrugada, pois as filmagens teriam início às 4h30.

Soubemos que Mimoso iria ser castrado por não estar mais servindo para trabalhar, pois quando via outros búfalos à distancia corria na direção deles para chifrá-los. Em Marajó, os búfalos são usados para quase tudo: servem à limpeza da praia e são usados como meio de transporte da polícia local. Quando soube desses fatores fiquei bastante temerosa, alertando a todos para ficarem atentos a aproximação dos búfalos da redondeza.

O próximo passo seria avisar ao proprietário de Mimoso e aguardar a resposta sobre o adiamento da castração. Desde que soube que o búfalo seria castrado fiquei interessada e decidi que queria registrar a operação. Não tinha a menor ideia de como poderia usá-la ou mesmo se iria aproveitá-la no vídeo. Sabia apenas que queria o registro, pois pressentia que havia uma relação entre os fatos: o búfalo que arrasta uma mulher nua amarrada é o mesmo que é castrado em seguida.

Conseguimos acertar tudo com o proprietário de Mimoso e adiar sua castração. Falei que gostaria de registrá-la. Todos foram contra minha ideia e logo entendi que não teria o apoio da diretora (e conseqüentemente da equipe) para registrar a cena. Mas eu tinha levado um fotógrafo e havia duas câmeras. Eu poderia operar uma e ele a outra – nesse momento ainda não havia pensado em fazer uma performance



durante a castração. Assim, a diretora e a equipe acabariam registrando a performance.

O primeiro dia da filmagem com Mimoso me puxando foi muitíssimo exaustivo. Mimoso de fato era rebelde, parava quando bem entendia, e por vezes se recusava a andar.

Em certa direção ele não ia de modo algum. O proprietário de Mimoso nos alertou sobre isso, mas não sabia dizer o porquê, embora também se sentisse um tanto curioso sobre o fato. Mimoso tinha um olhar profundo e misterioso, mas era um olhar que me transmitia segurança, diferentemente do olhar do outro búfalo, que parecia conter certo ódio meio insano.

Mas será que Mimoso, após ser castrado, ainda teria aquele olhar? O proprietário do outro búfalo disse que aquele olhar louco era consequência da castração sem anestesia. Mas foi exatamente isso o que depois fizeram a Mimoso.

No início fiquei preocupada. Se ele desse um ou dois passos para trás pisaria em mim. Soube, porém, que búfalos não tinham o hábito de coicear e fiquei mais tranquila. Chovia intensamente, mas em certo momento (em uma das cenas em que tudo aconteceu) Mimoso andou sem atravancar a performance e a filmagem. A paisagem da praia com o céu cinza estava bela e a cena indicava um pressentimento de luto. Eu sofri muito durante a realização do trabalho pois, no segundo dia, a corda que prendia os meus pés arrancou a pele do meu tornozelo. Meus glúteos ficaram muito machucados, ainda no primeiro dia. Durante as filmagens, todos nós ficamos impressionados. Quando chegava ao meu limite de dor eu gritava muito alto: “PÁRAAAAA” e alguém corria para desfazer o nó dos meus pés, pois se fôssemos além daquilo o meu corpo não serviria para o dia seguinte.

Tudo devia ser muito rápido. É preciso dizer que, nesses momentos dramáticos, entre todos os envolvidos era Mimoso quem mais rápido me obedecia. Ainda na letra “p” do “para”, ele parava. O produtor, no entanto, demorava a me acudir.

Em geral, sou resistente à dor, principalmente quando estou fazendo um trabalho de performance. Quando sei que vou precisar de uma parte específica de meu corpo, procuro exercitá-la antes, mudo a minha alimentação e deixo consulta médica agendada para o dia seguinte. Sou vaidosa e detesto ficar com o corpo cheio de marcas.

Uso a dor como uma ferramenta que me possibilita atingir estados mais elevados. Através da percepção dos processos proprioceptivos que a dor gera é

possível atingir camadas profundas da psique. Mas há um grande risco do público tomar a dor em si como o sentido do trabalho, o que não corresponde à minha verdade.

Esta foi a primeira vez em que fiz uma performance direcionada para vídeo. A experiência funciona, mas é bastante diferente de uma performance em público. Nesse trabalho, a partir do momento em que o búfalo andava, a performance iniciava e a “aura da performance” se formava. Aqui, no entanto, existia a possibilidade de se repetir a cena (o que fizemos, até onde meu corpo suportou). Tal possibilidade retira um pouco do componente de imprevisibilidade, que é um dos fatores mais potentes de uma performance.

Regozijo-me com o fato de que, na outra performance – onde eu como o testículo do búfalo – tal possibilidade não existia. Tudo aconteceu em meio a uma crueza do tempo, onde cada valioso segundo jamais poderia ser recuperado. A performance aconteceu no último dia. Consegui marcar com o veterinário para fazer a castração, que normalmente é feita no chão, na própria praia onde eu estava sendo arrastada. Na noite anterior, antes de dormir, eu já estava decidida a comer o testículo. Após gravarmos no mesmo local a cena em que sou arrastada, fui produzir a performance do testículo.

Havia no ar um clima de luto, pressentido por todos, pois já sabíamos que a castração seria realizada sem anestesia. Após gravarmos durante dois dias com Mimoso, eu e toda a equipe passamos a nutrir um afeto e uma compaixão pelo animal.

Eu consegui tomar emprestados ao bar que estávamos usando como base a mesa, a toalha, o prato e os talheres. Arrumamos tudo à beira da praia e ficamos esperando o veterinário chegar. No local da praia em que Mimoso seria castrado havia uma quantidade inesperada de gente (por volta de umas trinta pessoas, incluindo a equipe de seis). O veterinário chegou com mais dois homens para ajudar a derrubar Mimoso.

Primeiramente o amarraram num coqueiro para evitar a chifrada. Em seguida laçaram suas patas e o derrubaram. Ele resistiu bastante (bem mais que o normal, disse o veterinário). Mimoso era um búfalo adulto de cinco anos de idade e normalmente a castração é realizada quando o búfalo é jovem. Com certeza tal fator aumentou o sofrimento do animal. Dei-me conta de que, para realizar um trabalho de arte, foi necessário lidar com a situação de absoluta sujeição do animal ao homem, com a crueldade da violência.

Tudo aconteceu muito rapidamente. Eu já havia dito ao veterinário que iria fazer uma performance, mas não detalhei que estaria nua e que iria comer os testículos na hora. Tive que explicar isso e pedi que o profissional, após a retirada do primeiro testículo, o colocasse no prato que eu, totalmente nua, estaria segurando. Tudo foi extremamente tenso e intenso.

O meu corpo nu cercado de homens. Mimoso se debatendo de dor e em seguida me vendo comer um pedaço dele – sua virilidade – enquanto ele se exasperava, vivo e sofrendo. Apesar disso, não me senti tão afetada pelo sentimento de pena.

Eu estava imbuída pelo desejo de realizar o trabalho e de alguma forma a “aura da performance” me protegia da cruzeza da situação. Havia também o desejo de ritualizar, de retirar o máximo de proveito de algo inevitável e cruel.

Enquanto comia o testículo, sentia uma transferência de forças. Eu podia sentir a vitalidade da carne ainda quente entrando em mim, o sol que queimava a minha pele, o vento que levava os meus cabelos.

Em meio à crueldade, havia uma espécie de comunhão cósmica. Através da performance foi executada uma ação que pôde ser transferida para o campo sagrado da arte. E que, infelizmente, é ordinária naquele ambiente.

Investi-me do desejo de comer o testículo com o sentido de me potencializar, o mesmo sentido que talvez eu tenha buscado ao deixar meus *capelos* crescerem: trazer de volta a “vibratilidade”<sup>65</sup>, como diz Suely Rolnik, do próprio corpo.

---

<sup>65</sup> O conceito de “Corpo vibrátil” foi criado pela psicoterapeuta, crítica cultural e professora Suely Rolnik, e sobre este, ela nos diz que: “A neurociência, em suas pesquisas recentes, comprova que cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade: cortical e subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Essa capacidade, que nos é familiar, é pois, associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem.....essa capacidade cortical do sensível é a que permite conservar o mapa das representações vigentes, de modo que possamos nos mover num cenário conhecido em que as coisas permaneçam em seus devidos lugares, minimamente estáveis.

Já a segunda capacidade, subcortical, que por conta de sua repressão histórica é menos conhecida, permite-nos apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela o outro é uma presença viva feita de multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo....chamei de “corpo vibrátil” essa segunda capacidade de nossos órgãos dos sentidos em seu conjunto. É nosso corpo como um todo que tem esse poder de vibração às forças do mundo.” Rolnik, 2006.

Figura 24 – Frame da performance *Mimoso* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 25 – Frame da performance *Mimoso* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 26 – Frame da performance *Mimoso* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 27 – Frame da performance *Mimoso* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 28 – Frame da performance *Mimoso* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 29 – Frame da performance *Mimoso* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 30 – Frame da performance *Mimoso* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 31 – Frame da performance *Mimoso* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

## **SOLEDAD**

Ao lado do edifício em que eu morava em Belém havia um antigo cemitério abandonado chamado Soledad. Ele foi construído por volta de 1850 e funcionou apenas durante cerca de 30 anos. Da janela do meu quarto podia avistá-lo. A paisagem de cima era bela, pois se percebia melhor a área arborizada do local. Um alívio numa paisagem urbanizada. Sempre gostei de visitar cemitérios, onde é possível ter contato com algum tipo de paz. O “campo santo” é um local de conciliação ou confronto com a morte.

Soledad, no entanto, não é um cemitério abandonado. Muito pelo contrario, é o cemitério mais vivo que já visitei. A cultura religiosa de Belém devolveu vida ao cemitério abandonado: apesar de ser tombado pelo IPHAM ele continua desprezado pelo poder público.

O mais interessante é que o público que aflui ao cemitério não é formado por parentes ou amigos dos mortos. São pessoas que elegeram alguns túmulos para adoração. Assim, é possível ver os mais diferentes tipos de oferendas nos túmulos e dentro dos mausoléus. Além das velas e flores, há fitas coloridas, balas, pirulitos, camisas, terços, dentre outros.

Em dois túmulos de criança são feitos pedidos relacionados às necessidades dos filhos. Além das balas, são oferecidos brinquedos e roupas infantis. No túmulo de um senhora, são feitos pedidos relacionados à saúde. Há um túmulo para qualquer assunto: jurídico, matrimonial, profissional etc.

Desse modo, toda segunda – único dia aberto ao público – os visitantes trazem vida ao local em busca de paz e graças.

Na primeira visita que fiz ao cemitério fui logo impactada pelas belíssimas esculturas que formam um corredor de entrada. No meio do corredor se encontra um cruzeiro, e mais atrás, a capela. Ao longo da visita, fiquei intrigada com um único mausoléu, que aparentava ser o maior e mais bonito de todos. Suas portas estavam fechadas. Subi as escadas e ao tentar abrir suas enormes portas de bronze, fui interceptada por Mineiro, um dos funcionários encarregados de tomar conta do cemitério. Ao mesmo tempo em que abria as portas, ia me dizendo que o mausoléu estava fechado porque havia sérias infiltrações e que, por isso, o local estava insalubre.



Realmente o local era sujo e insalubre, a água tinha inundado o chão, restando apenas uma pequena área após a porta que permitia a observação do local sem que se molhassem os pés. As paredes e as esculturas estavam cheias de lodo verde. Placas e lápides de mármore quebradas encostadas na parede. Raízes de plantas invadiam paredes e piso – e logo as associei aos cabelos.

Senti um pesar pelo descaso público com o local. Na verdade todo o cemitério estava à mercê do tempo e do vandalismo da população. Muitas esculturas estavam quebradas, peças haviam sido roubadas, mausoléus e esculturas pichados: o cenário era de descaso total. Mesmo assim ele mantém sua imponente beleza. A maioria das esculturas foram encomendadas e importadas da Europa pela burguesia da Belle Époque belenense (financiada pelo látex).

Mesmo sentindo certo pesar pelo descaso do local, uma sensação de felicidade me invadiu. Assim que as portas do mausoléu se abriram percebi que tinha encontrado o local para fazer um trabalho. Tentei me aproximar pisando (de sandália) na água para poder chegar perto da bancada, que abrigava um busto de mulher e duas urnas. Mineiro logo disse para não continuar, pois naquela água havia fungos e ele mesmo já havia contraído um fungo ali. Não dei ouvidos e continuei investigando o local. Saí de lá sem nenhuma ideia do trabalho que faria, mas sabia que tinha encontrado um local para ele.

Passaram-se alguns dias e, em outra visita ao mausoléu, durante a semana e sem visitantes, eu me dei conta de que o trabalho seria uma performance, na qual eu executaria uma limpeza do local.

A partir desse trabalho, percebi que, em muitos dos meus trabalhos, existe a ação no sentido de executar uma “tarefa” ou mesmo um “serviço”.

Do mesmo modo, também é recorrente uma presença do gesto. Na performance *SYMBEBEKOS*, por exemplo, eu caminho por entre cacos de vidros que formam um corredor. Nessa ação, existe um imperativo de seguir em frente, executar uma “tarefa”, e também há o gesto dos meus pés que vão retirando um a um os vidros do caminho. Em *Aslude*, performance na qual eu subo e desço uma escada em caracol carregando peças de argila na mão para construir e desconstruir incessantemente cidades com as peças nos dois pavimentos. Nessa sequência, que se delonga até a minha exaustão física, fica evidente o caráter da ação como um imperativo de realizar uma tarefa. Também na performance *Dra. Diva* há a presença

da ação no sentido de realizar uma “tarefa”, quando abro com martelo e escopo fendas na parede. Em seguida há o gesto de enfiar os espéculos dentro das fendas.

Retomemos a ação de limpeza do mausoléu. Naquela altura eu já me tornara amiga de Mineiro e quando queria entrar no cemitério ligava para que ele abrisse o portão. Depois, aprendi a abrir e entrava em qualquer horário e dia. Era curioso: à minha entrada as pessoas ficavam me olhando de um modo diferente. Alguns, certamente, por acharem estranho ou por terem interesse em entrar também (a entrada para o público era permitida somente às segundas-feiras), perguntavam porque eu estava entrando ali.

Eu respondia que estava trabalhando e entrava rapidamente. Com a ajuda de Mineiro, consegui autorização junto ao órgão municipal responsável pelo cemitério (Departamento de Administração de Necrópoles), para fazer a filmagem da performance. Claro que não especifiquei que iria limpar o mausoléu. Isso poderia complicar a liberação.

Quando pedi essa liberação não tinha ainda pensado em retirar os ossos da urna que estava aberta e cheia de água. No entanto, pressentia que ainda faltava algo para completar a performance. Numa das visitas ao mausoléu, percebi melhor a urna aberta. Perguntei a Mineiro quem tinha aberto e ele disse que não sabia, mas que os ossos já deviam estar amolecidos por causa da água. Toquei em alguns e senti que não estavam completamente moles. Nesse dia, decidi que iria tirar os ossos da urna para tirar a água e esta ação seria o elemento que completaria o trabalho.

Recolhi no próprio cemitério, com a ajuda de Mineiro, o material para fazer a limpeza. Decidi que não usaria nenhum produto de limpeza, apenas água. Estaria vestida de branco, como uma enfermeira. Contratei equipe de filmagem e marquei o dia da performance. Começamos às 5h da manhã e terminamos às 16h. Foi um trabalho exaustivo e de muita paciência. Eu estava um pouco fraca fisicamente. Como meu corpo necessitava estar “limpo” para realizar esse trabalho passei um mês sem comer nada de procedência animal.

Na hora da retirada dos ossos, um clima tenso se instaurou. Eu não sabia o que havia dentro da urna aberta, algum bicho peçonhento poderia surgir. Aos poucos eu ia encontrando, pelo tato, o que queria. Ia retirando cada parte do corpo e colocando sobre a bancada de mármore. Por último retirei o crânio e, com a ajuda de uma cuia (que, inclusive, tinha a mesma coloração dos ossos), retirei toda a água da urna. Em seguida coloquei aos poucos os ossos dentro dela e fechei. Ao término da limpeza do

mausoléu me senti transformada em uma escultura de mármore. A minha roupa branca ficou bastante suja e o limo verde que estava no mármore passou para mim. As esculturas que estavam sujas ficaram brancas após a limpeza.

Senti que, mesmo tentando organizar e limpar a morte (tão presente no mausoléu), de alguma forma ela retornou a mim (através da sujeira do mármore). Eu dei um pouco de vida ao mausoléu e ele me deu um pouco de morte.

Figura 32 – Frame da performance *Soledad* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 33 – Frame da performance *Soledad* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 34 – Frame da performance *Soledad* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

Figura 35 – Frame da performance *Soledad* da série DESTERRO.



Fonte: O autor, 2014.

## 10 INCONCLUSÃO

Para qualquer artista a possibilidade de se dedicar à pesquisa teórica do processo de criação e produção de uma obra é um exercício bastante rico. Nesse percurso me voltei para um elemento – o *capelo* – que reapareceu em minha produção após 14 anos. Muitos temas e perguntas surgiram no meio do caminho. Algumas questões foram esclarecidas e outras - inesperadas - vieram à tona. Algumas destas ficarão para sempre sem resposta. É possível perceber que o meu foco é mais o próprio processo.

Estou no meio do processo de produção das obras de DESTERRO e, como foi dito anteriormente, não posso ir muito além da narração do processo de realização quando falo delas.

Quanto a SORTERRO, no entanto, é possível alcançar algum distanciamento, embora um ou dois anos seja pouco para que eu possa lançar um olhar mais amplo e focado. Mesmo nesse curto período de distância, percebo que a fase SORTERRO foi um grande laboratório. As obras (fotografias e desenhos) e as experiências vividas nesse período serviram como exercício para a fase seguinte, DESTERRO. Neste trabalho, mesmo estando em pleno processo de execução das obras, posso perceber que elas trazem - e trarão - qualidades que realmente não consigo vislumbrar nas obras produzidas com a série anterior (SORTERRO).

Enquanto obras, os desenhos em SORTERRO não são tão representativos, pois já realizei em outros momentos trabalhos bem mais potentes utilizando o desenho como linguagem. Quanto às fotografias, percebo nitidamente o caráter experimental: elas me serviram como um poderoso instrumento de auto-percepção. No seu conjunto é possível identificar vários caminhos, mas, enquanto série fotográfica, não é possível encontrar nela coesão e força.

Mesmo assim, em meio à produção dessas obras e um pouco por necessidade financeira, resolvi submeter esses trabalhos a alguns editais. Passei em todos eles: Salão da Pará 2013, Spa das Artes 2013 e o Premio Funarte Mulheres nas Artes Visuais 2013.

Confesso que fiquei em pânico: como iria apresentar um trabalho que eu via como um exercício? A solução foi encarar a exposição também como um processo. E assim o fiz.

A partir do Salão do Pará 2013 conheci Belém e esta experiência foi e está sendo de fundamental importância para a produção das obras de DESTERRO, que serão exibidas em dezembro no MAMAM-Recife.

Sinto uma grande pena pelo fato dos trabalhos da série DESTERRO estarem muito recentes e em construção. Gostaria de ter mais tempo para ir além das suas narrações, e trazê-los para dialogar com os temas que abordei aqui.

Vejo neles elementos potentes que poderiam ampliar as analogias com os conceitos psicanalíticos do estranho e as questões da sublimação que tratei aqui. Mas, posso apenas me arriscar a apontar alguns desses elementos.

A performance *Mimoso*, por exemplo, é literalmente um prato cheio de conteúdo que poderiam complexificar a discussão com os temas citados acima. Nela eu como uma parte do animal que ainda está vivo e que foi retirada do seu corpo pelo processo da castração. Desse modo eu ingiro uma parte do seu corpo que possui valores ambíguos. A virilidade que o testículo representa é desejada pelo homem, mas ela tem o seu limite, se o homem o excede, ele é preso pela sociedade. No caso do animal, a castração é o seu limite. Como vimos anteriormente no discurso de Derrida o animal é privado “do direito e do poder de "responder.””<sup>66</sup>

No entanto, o fato eu ser uma mulher e imersa num ambiente completamente masculino, pois até o búfalo era macho, gera uma tensão de forças que desconstrói valores. Se fosse um homem comendo o testículo, logo seria associado a uma transferência de virilidade. Situação que acontece pelo fato de pessoas acreditarem que o testículo de algumas espécies traz potencia sexual para os homens. Assim, muitas espécies animais estão em extinção.

Mas sendo eu uma mulher, algo parece escapar a uma rápida compreensão.

A pulsão do desejo humano através da cultura fez com que a castração de Mimoso se desse por um processo de sublimação. Após a sua castração, Mimoso é considerado mais sociável e moralizado, afinal não sai mais correndo atrás dos búfalos da redondeza enquanto está trabalhando. A libido castrada de mimoso,

---

<sup>66</sup> Derrida, 1999, p. 62.

rejeitada e interdita pela cultura, foi, de certo modo, dessublimada na arte através do meu corpo.

Na performance *Soledad*, também existem fortes elementos que podem abrir o campo da discussão e interpretação do trabalho. Também percebo que existe uma relação entre o desejo que me levou a abrir o gato (episódio que narrei nas páginas 25-26) e que me fez manipular os ossos da urna. O prazer sentido nas duas ações é o mesmo. Pensar no que move a busca por esse tipo de prazer é um bom exercício de reflexão sobre o trabalho. Mas como falei inúmeras vezes, não me sinto segura para falar desses trabalhos que estão em pleno processo de execução. Seria uma tentativa prematura em dar contornos para algo que ainda está se formando. Pois considero a edição e a finalização do vídeo uma parte tão importante como realizar a *performance*, afinal estes trabalhos tem como meio resultado o vídeo.

Constato que os caminhos mais trilhados durante o percurso da escrita desta dissertação foram pelo terreno da filosofia e principalmente da psicanálise. Essas são as minhas ferramentas favoritas para lidar com a arte. No entanto, mesmo sendo artista, tenho certa resistência ao meu semelhante: o campo da arte.. Ao longo desse processo quase não andei por esse terreno. Não gosto muito de utilizar as ferramentas do próprio campo – artistas, suas obras ou a própria história da arte – para lidar com ele.

Não saberia dizer ao certo o porquê disso, mas penso que é mais rico se relacionar e conhecer terrenos diferentes.

A arte, por ser um campo aberto e expandido, possibilita o diálogo com todos os outros campos. Mas existem alguns que dialogam melhor com ela, como a filosofia e a psicanálise. Isso se deve ao fato de que os três campos lidam com incertezas.

Assim como a arte, a filosofia a psicanálise não são os melhores campos para buscar respostas que se digam únicas e verdadeiras. A Arte está muito mais comprometida em levantar questões do que em respondê-las. A filosofia, com suas inúmeras correntes filosóficas, nos afasta de qualquer busca por resposta que se diga única e verdadeira. E a psicanálise, ao lidar com o inconsciente - a parte maior de nossa psique, não tem como natureza a certeza.

Ao longo desse percurso e através da ferramenta da escrita pude alcançar alguns lugares desconhecidos que me possibilitaram uma aproximação comigo mesma e com o *outro*, entendendo esse outro tanto o observador da obra quanto um outro profundamente meu.



Entretanto, acho que abusei um pouco, em alguns momentos, nas narrativas de situações da minha vida cotidiana. Acredito que isso ocorreu porque o meu processo artístico encontra-se imbricado com minha própria vida em seus meandros mais íntimos. Mas, não é só isso. Há um outro fator que já foi observado por alguns curadores em seus textos (e que concordo): na minha obra existe um aspecto catártico que em virtude de seu teor confessional, muitas vezes estabelece uma relação de testemunho com seu público. Creio que houve uma espécie de transferência dessa característica da obra para o meu texto.

Ainda em relação ao processo de DESTERRO, ao final irei retirar todos os pelos do meu corpo. Com o passar do tempo terminei por naturalizá-los e por isso farei o processo inverso. Me desnaturalizando posso me naturalizar.

Irei incorporar os meus pelos ao trabalho. Os pelos em si me interessam mais que o processo da depilação. Por isso ainda não decidi se irei explorar plasticamente o processo de sua retirada. Para conseguir os pelos inteiros, usarei a técnica da depilação à cera. Irei expor na mesma sala do vídeo da performance *Soledad* os pedaços de cera marrom (que trazem relação com os ossos da urna) com os cabelos do meu corpo grudados neles.

Durante o percurso muitos fios nasceram, cresceram, mudaram de cor e textura. Do mesmo modo muitos deles morreram (alguns suicidaram-se, por problemas de saúde). Tais ciclos permanecem, em frenesi e fúria, repetindo incessantemente seus movimentos de vida e morte.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, Manoel. *Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada: poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010. p. 263.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASBAUM, Ricardo (Org.). *Artecontemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2001.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*, São Paulo: Arx, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992. São Paulo: Martins e Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A noção de despesa: a parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- \_\_\_\_\_. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da Religião*. São Paulo: Ática, 1993.
- COELHO, Guilherme. *Documentário: Um domingo com Frederico Moraes*. [S.l.: s.n.], 2011. Digital, 61 min.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CRUXÊN, Orlando. *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Entrevista concedida a Claire Claire Parnet. Paris: Vidéo, [19--].
- \_\_\_\_\_. *Conversações – 1972-1990*. 2. ed. São Paulo: 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 1988.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad.: Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O anti-Édipo - Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Georges Lamazière. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou: (a seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

DUCHAMP, Marcel. *O Processo Criativo*. Paris: Flammarion, 1975.

EAV Cadernos 2009: encontro com artistas. Anna Bella Geiger...et al. Organização Joanna Fatorelli e Tania Queiroz. Rio de Janeiro: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2012.

FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FISIOLOGIA do cabelo. Disponível em:  
<<http://www.afh.bio.br/tegumentar/tegumentar.asp>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

\_\_\_\_\_. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985.

FREUD, Sigmund. (1920). *Além do Princípio do Prazer*. 19. ed. Rio de Janeiro. Imago [1974]. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; 28).

\_\_\_\_\_. (1919) *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, [1976]. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; 27)

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização* (1930[1929]). Rio de Janeiro. IMAGO 1974. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; v. 21).

\_\_\_\_\_. (1924-1925) *Uma nota sobre o 'Bloco Mágico'*. Rio de Janeiro: Imago [1974]. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud; 19)

GUATTARI, Félix. *Caosmose; um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAL, Foster. *O retorno do real. Concinintas*, Rio de Janeiro, v. 6, 2008.

HISTÓRIA da depilação. Disponível em:  
<<https://www.portaleducacao.com.br/Artigo/Imprimir/35508http://www.scribd.com/doc/131801091/Apostila-Curso-de-Depilacao>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

LACAN, Jacques. *Os escritos técnicos de Freud* (Seminário 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986 (Originalmente publicado em 1953-54).

\_\_\_\_\_. (1977-1978). *O seminário: o momento de concluir*. [S.l.]: Edição Heresia, [20--]. v. 25.

\_\_\_\_\_. *O sinthoma* (Seminário 23). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de psicanálise: sob a direção de Daniel Lagache*. Trad.: Pedro Tamen. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MACIEL, Maria Esther. Entrevista concedida a Raquel Wandelli. Disponível em: <<http://noticias.ufsc.br/2011/05/pensar-e-escrever-o-animal-sera-lancado-na-segunda/>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

MATURANA, H.; VARELA, F. *De máquinas e seres vivos*. Porto Alegre: Artes Médicas. 1997.

NIETZSCHE, F. W. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das letras, 2002.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura - loucura e desrazão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. São Paulo: L&PM, 2007.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Editora Meridional, 2006.

\_\_\_\_\_. *Geopolítica da Cafetinagem*. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

\_\_\_\_\_. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*, 2002. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

TEIXEIRA, João. *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Ed. UnB, 1996.