

Universidade Federal de Pernambuco
Universidade Federal da Paraíba
Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais

ANNA CAROLINA COELHO COSENTINO

Fantasmas do corpocasa
Refazendo significados afetivos por meio da performance

Recife
2018

ANNA CAROLINA COELHO COSENTINO

Fantasma do corpocasa
Refazendo significados afetivos por meio da performance

Dissertação apresentada ao Programa Associado de
Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de
Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestra

Linha de Pesquisa: Ensino das Artes Visuais no Brasil

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria das Vitórias Negreiros do Amaral

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C755F Cosentino, Anna Carolina Coelho
Fantasmas do corpocasa: refazendo significados afetivos por meio da
performance / Anna Carolina Coelho Cosentino. – Recife, 2018.
216 f.: il., fig.

Orientadora: Maria das Vitórias Negreiros do Amaral.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2018.

Inclui referências.

1. Autoeducação. 2. Processo. 3. Performance ritual. 4. Imaginário. I.
Amaral, Maria das Vitórias Negreiros do (Orientadora). II. Título.

700 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-74)21

ANNA CAROLINA COELHO COSENTINO

FANTASMAS DO CORPOCASA
Refazendo significados afetivos por meio da performance

Dissertação apresentada ao Programa Associado de
Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de
Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestra

Aprovada em 21 de fevereiro de 2018

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral – Membro Titular Interno (UFPE)

Profa. Dra. Danielle Perin Rocha Pitta – Membro Titular Externo (Ylê Setí do Imaginário)

Prof. Dr. Marcelo de Farias Coutinho – Membro Titular Interno (UFPE)

Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira Lyra – Membro Titular Externo (UERJ)

Às mulheres e aos homens que simplesmente amam.

Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos (BACHELARD, 2008, p. 31).

RESUMO

A presente pesquisa teve por principal interesse compreender como a arte pode contribuir para uma educação subjetiva. A partir de um processo autoreflexivo e que teve a performance como forma de pesquisa em arte, busquei transformação para o que percebi como interrupção do fluxo da vida, na memória afetiva das mulheres da minha família. Para tanto, inspirei-me na Vida Poética de Yoko Ono, VALIE EXPORT, Hilda Hilst, Lygia Clark, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Camille Claudel e muitas outras artistas. Esses nomes todos reunidos passam a ideia de sororidade, da irmandade que pude tecer com essas mulheres. O texto não traz um aprofundamento em suas histórias, mas mostra como a autopoiesis construída com a pesquisa foi atravessada por estas referências. Como metodologia de estudo, apropriei-me da Fenomenologia da Imaginação de Gaston Bachelard. A partir de imagens das memórias pessoal, coletiva e da História da Arte, criei novas imagens de mim mesma com vistas à elaboração autoeducativa do meu ser mulher.

Palavras-chave: Autoeducação. Processo. Performance ritual. Imaginário.

ABSTRACT

The present research had as main interest, to understand how art can contribute to a subjective education. From a self-reflexive process that had performance as a form of art research, I sought transformation to what I perceived as interruption in the flow of life, on the affective memory of the women of my family. For that, I was inspired by the Poetic Life of Yoko Ono, VALIE EXPORT, Hilda Hilst, Lygia Clark, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Frida Kahlo, Camille Claudel and many other artists. All of these names brought together give the idea of sorority, of the sisterhood that I could weave with these women. The text does not deepen into their stories, but it shows how the autopoiesis that was constructed with the research, was crossed by these references. I appropriated Gaston Bachelard's Phenomenology of Imagination as study methodology. From images of personal and collective memories, as well as images from the History of Art, I created new ones of myself, for the self-educative elaboration of my being.

Keywords: Autoeducation. Process. Ritual Performance. Imaginary.

LISTA DE IMAGENS

IMAGENS

IMAGEM 1 – Diário de atelier.	22
IMAGEM 2 – Espaços do silêncio.	26
IMAGEM 3 – Diário de atelier.	27
IMAGEM 4 – Louise Bourgeois. I wanted to love you more, 2009–2010.	31
IMAGEM 5 – Lygia Clark. Objeto relacional.	34
IMAGEM 6 – Frida Kahlo. Mis padres, mis abuelos y yo.	36
IMAGEM 7 – Shirin Neshat. Sem título.	38
IMAGEM 8 – Louise Bourgeois. Femme Maison, 1946–1947.	39
IMAGEM 9 – Casa barco. Diário de atelier.	49
IMAGEM 10– Diário de atelier.	55
IMAGEM 11 – Frida Kahlo. Moisés.	58
IMAGEM 12– Louise Bourgeois. The Family, 2010.	61
IMAGEM 13– Eva Hesse.	66
IMAGEM 14– Diário de atelier.	67
IMAGEM 15– Louise Bourgeois. Spider woman.	69
IMAGEM 16– Louise Bourgeois. Untitled (tools), 1986.	73
IMAGEM 17– Diário de atelier.	78
IMAGEM 18– Diário de atelier.	78
IMAGEM 19– Diário de atelier.	79
IMAGEM 20–Diário de atelier.	80
IMAGEM 21– Diário de atelier.	82
IMAGEM 22–Shirin Neshat. Frame Passage Series.	84
IMAGEM 23–Corpostecidos.	89
IMAGEM 24–Nazareth Pacheco. Sem título, 1997.	92
IMAGEM 25–Diário de atelier.	92
IMAGEM 26–Diário de atelier.	94
IMAGEM 27–Corpostecidos.	95
IMAGEM 28–Corpostecidos.	97
IMAGEM 29–Corpostecidos.	98

IMAGEM 30 – Corpostecidos.....	99
IMAGEM 31 – Corpostecidos.....	101
IMAGEM 32 – Diário de atelier.	103
IMAGEM 33 – Frida Kahlo. Menina com morte máscara, (1907–1954); Diego em meus pensamentos (1943); Mi nacimiento (1932).	104
IMAGEM 34 – Suave quanto sombra.	106
IMAGEM 35 – Suave quanto sombra.	107
IMAGEM 36 – Diário de atelier.	109
IMAGEM 37 – Suave quanto sombra.	110
IMAGEM 38 – Taufen.	115
IMAGEM 39 – Taufen.	116
IMAGEM 40 – Taufen.	118
IMAGEM 41 – Casa templo.	119
IMAGEM 42 – Lagoa Tota.	121
IMAGEM 43 – Lagoa Tota.	123
IMAGEM 44 – Maria Salguero.	124
IMAGEM 45 – Frida Kahlo. Abraço de amor del Universo, la Tierra, México, Diego, yo y el señor Xólotl, 1949.	125
IMAGEM 46 – Lua Cheia de Março.....	128
IMAGEM 47 – Lua Cheia de Março.....	129
IMAGEM 48 – Lua Cheia de Março.....	130
IMAGEM 49 – Lua Cheia de Março.....	131
IMAGEM 50 – Lua Cheia de Março.....	132
IMAGEM 51 – Lua Cheia de Março.....	133
IMAGEM 52 – Casa estrangeira.	135
IMAGEM 53 – Casa estrangeira.	136
IMAGEM 54 – Casa estrangeira.	137
IMAGEM 55 – Casa estrangeira.	138
IMAGEM 56 – Ana Mendieta. Rupestrian Sculpture Series, 1981.....	140
IMAGEM 57 – Diário de atelier.	140
IMAGEM 58 – Vestido ruído.....	143
IMAGEM 59 – Vestido ruído.....	144

IMAGEM 60 – Guerrilla Girls.	148
IMAGEM 61 – Eva Hesse.	150
IMAGEM 62 – Diário de atelier.	152
IMAGEM 63 – Louise Bourgeois.	156
IMAGEM 64 – Cut Piece.	162
IMAGEM 65 – Yoko Ono. Cut Piece, 1964.	162
IMAGEM 66 – Dark Show, 2017.	165
IMAGEM 67 – Valie Export, Touch Cinema (1968).	167
IMAGEM 68 – Cinema de toque, 2016.	169
IMAGEM 69 – Cinema de toque.	171
IMAGEM 70 – Milo Moiré.	174
IMAGEM 71 – Fiacha O'Donnell. Se toca pero no se mira.	174
IMAGEM 72 – Valie Export. Genital Panic.	176
IMAGEM 73 – Pânico genital.	178
IMAGEM 74 – Marina Abramovic. Genital Panic.	183
IMAGEM 75 – Laura Lima. Cut Piece, 2001.	185
IMAGEM 76 – Diário de atelier.	193

SUMÁRIO

1. DESADORMECER	19
2. AS CERIMÔNIAS DO VIVER	47
3. O FLUXO E O REFLUXO DAS ONDAS	87
4. COMO FORÇA QUE ENGENDRA	145
5. SONORO GRITO	191
REFERÊNCIAS	213

1. desadormecer

Alinhavo minha casa. Linha agulha relação. Começo bem cuidadosa. Precisa delicadeza. Precisa amor-ação. Traçado passado ponto. Telhado sempre aberto. Minha casa alinhavada. De cores porta e janela. Tudo aberto afrouxado. Passa tudo por frestas. Brisa por arestas. Minha casa é meu corpo. Meu corpo minha casa sã. Pisca olho. Sopra vento. Desaparece. Nua.

Deste ponto em diante foi assim, minha casa nua, desvelada. Só não desaparecente. Antes, fazendo perceber o sentimento de medo vivido em todos os endereços onde experimentei morar. O sentimento de medo que ao se mostrar, ficou cada vez mais nítido como sendo de fonte imaginativa. De anseio pessoal, tornou-se tema de trabalho: medos dentro do espaço físico da casa; a recorrente impressão de existir alguém do lado de fora a invadir e ameaçar. Como forma de elaboração dos medos, comecei a produzir imagens de casas que independentemente da minha vontade consciente, assemelhavam-se a templos, apresentavam uma aura sagrada – pareciam antecipar um futuro que ainda não sei. Sonho com casas de todos os tipos e tamanhos, casas de taipa e mansões, casas de festa ou bombardeadas. Eu sempre nelas. O medo surge com a noite, com o escuro, com o que não posso ver. Se acendo a luz, o coração acalma. Quando amanhece, não existe mais medo. Se rezo, logo adormeço.

Para o estudo, parti da dicotomia entre realidade e imaginação sobre o que pode provocar estados de medo no ser humano. Do ponto de vista da alma, as categorias de realidade estabelecidas pelas sociedades podem ser variáveis ou pouco relevantes. No meu trajeto, considerando o corpo, as experiências internas e as sensações, é real tudo o que é imaginado. Por muito tempo experimentei corpo e alma¹ como se fossem dissociáveis. Com a presente pesquisa, aos poucos fui tomando consciência da sua indissociabilidade. A fim de compreender as referidas vivências com o medo, observei os estudos do psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875–1961), segundo o qual,

(...) a alma, provavelmente, não se importa com as nossas categorias de realidade. Parece que para ela é real tudo o que antes de mais nada é eficaz. (...) Logo, a coisa mais provável é que é para ela realidade o que nós chamamos de ilusão (JUNG, 2011, p. 65).

1 Na presente pesquisa, o termo alma corresponde à mente/psique.



IMAGEM 1: Diário de atelier.
Foto: Flávia Lira.

Isto fez muito sentido para mim. De modo análogo, os estudos do Imaginário² tomam por realidade tudo que é da ordem do humano. Ilusão, sonho, imaginação, invencionices fazem parte da experiência de ser humano, são realidades. Tendo iniciado a presente pesquisa, não demorou para que eu percebesse a importância dos medos despertados no corpo, a partir das vivências nos espaços físicos. O medo é “a expressão de uma libido introvertida” (JUNG, 2008, p. 22), energia disponível no sistema psíquico que é direcionada para a vida interior. Ele pode desestimular a fruição da força vital na esfera da praticidade. No interior do meu sistema orgânico, das físicas e químicas internas, esta potência reunida faz imaginar e poetizar. O medo é em mim como poesia sentida ao revés. Ressalto que “na afetividade (Freud), como em qualquer projeção imaginária, há uma convivência dos contrários, uma cumplicidade onde um elemento existe pelo outro” (DURAND, 2011, p. 83). No meu caso, o oposto do medo não é a coragem, o amor é a sua face oculta.

Sofro de insuficiência afetiva; às vezes acho que minha oculta–incessante busca por amor está visível a todos. Adquirir consciência dos medos no momento em que ocorriam (vibrando no corpo) foi um divisor de águas; levou-me a deduzir que “a angústia não é menos do que a inteligência o meio de conhecer (...)” (BATAILLE, 2016, p. 72). Conhecer o corpo enquanto lugar de moradia, e a casa física de tijolos e paredes como análoga à casa psíquica. Passei a interessar-me pela ideia do “aprender a morar em si mesmo”, assim como elaborou Gaston Bachelard (1884–1962) em seu livro “A poética do espaço” (BACHELARD, 2008, p. 20). Não foram poucas as vezes em que tive a nítida impressão de estar sutilmente descolada do corpo, notando o que nele se passava. Até que compreendi que o medo

(...) não vem do exterior. Nem tampouco é feito de velhas lembranças. Ele não tem passado. (...) O medo é aqui o próprio ser. Então, para onde fugir, onde se refugiar? Para que exterior poderíamos fugir? Em que asilo poderíamos refugiar-nos? O espaço é apenas um ‘horível exterior-interior’ (BACHELARD, 2008, p. 221).

O filósofo Edgar Morin (1921–) tece algumas considerações sobre os imbricamentos entre realidade e imaginação na experiência humana, afirmando que o real e o imaginário são não apenas antagônicos, mas complementares e inseparáveis.

2 Teoria desenvolvida por Gilbert Durand, segundo a qual, o Imaginário “é o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do ‘homo sapiens’– nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar (se ranger) todos os procedimentos do espírito humano” (ROCHA PITTA, 2017, p. 20).

Morin enfatiza que “este mundo meio imaginário, meio irreal, é a nossa única realidade de carne, de sangue, de alma, de amor, de paixão e de vida” (MORIN, 1997, p. 59). O autor afirma que a sua grande conquista foi perceber que na ordem do que é humano existem contradições intransponíveis e que manter os antagonismos é como alimentar a força criativa. Na sua concepção a criação não é somente para o bem. A guerra, o caos, a pobreza são também detonadores da criação. Esta é a base da sua teoria da complexidade.

De minha parte, como forma de organização afetiva e intelectual das referidas inquietudes entre imaginação e realidade no acometimento dos medos, tomei o Mestrado como um grande ritual de passagem. O estudo incorporou diversas performances ritualísticas³ realizadas por mim, com o propósito de elaboração dos mencionados afetos. Busquei encontrar uma casa que tivesse a justa qualidade de ser chamada de meu mundo sem medo. A Pós-Graduação foi uma jornada de iniciação a este encontro, por isso transferi o pilar do meu ser para o fazer artístico⁴. A presente pesquisa foi meu corpo/casa/mundo temporário. Talvez seja importante esclarecer que “é a fantasmática do corpo, aliás, que me interessa, e não o corpo em si” (CLARK, 1996, p. 223); não o corpo do ponto de vista puramente biológico, mas em suas interligações com a mente. Apesar das minhas sensações bipartidas, compreendo que corpo é mente e vice-versa, mas não somente isso. A complexidade da vida ainda é um grande enigma até para a Ciência. Minha relação com o mundo intensificou-se quando passou a ser intermediada pela arte. Quando produzi pela primeira vez um vídeoarte, “Espaços do Silêncio” (2008), a partir de uma ação performática⁵, não tinha noção da potência da arte como meio de elaboração do ser, como forma de autocompreensão e autoeducação⁶.

3 Performances ritualísticas: referem-se à experimentação por meio de procedimentos, exposição e suscetibilidade do corpo, o uso de materiais específicos, etc.

4 Uso de recursos expressivos para criação de imagens como forma de autocompreensão/autoeducação.

5 Definições sobre performance podem ser encontradas nos estudos de RoseLee Goldberg: “Ao contrário do que acontece na tradição teatral o performer é o artista, quase nunca um personagem, como acontece com os actores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais. A performance pode também consistir numa série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios” (GOLDBERG, 2006, p. 09).

6 Termo extraído da pesquisa realizada pela professora Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, para o ensino de Artes Visuais.

O vídeo *Espaços do Silêncio* nasceu espontaneamente e teve um efeito catártico. Na época em que o produzi havia saído de uma sessão de arteterapia⁷ com a pergunta: *você vai sair por aí seguindo os seus desejos?*⁸ A história em questão era o apaixonamento por um homem e o desdobramento da relação até que eu soube que ele era casado e tinha filhos. Este fato e principalmente a existência de filhos me impôs uma barreira tão rígida que a terapeuta propôs pausa e reflexão sobre minha indisponibilidade ao diálogo, à comunicação. Sem piscar os olhos, cortei aquela relação questionando a mim mesma sobre o amor e a criação, a criatividade na minha existência.

Na mesma noite da sessão de arteterapia, já em casa, sentindo inquietude no corpo, comecei a dançar. Deixei as luzes apagadas, uma vez que entrava bastante luz de fora no apartamento. O que havia para ser expresso no corpo ou em palavras? Depois de um tempo, peguei uma máquina fotográfica e comecei a captar minha sombra, comecei a falar o que sentia, intercalando sempre a pergunta: *eu vou sair por aí seguindo os meus desejos?*⁹ A filmagem durou aproximadamente 30 minutos. Por vezes repetia sem parar uma palavra ou frase. Em seguida, assistir àquelas imagens me provocava tontura, enjôo, ainda a catarse. Nesta mesma época acordei em uma madrugada ouvindo o choro de uma jovem vindo do teto do meu quarto, de um cantinho ali encima, por sobre a cama onde eu dormia. Não parou o choro e durante alguns minutos me perguntei quem era aquela vizinha que chorava e como eu poderia ouvir seu choro, tão baixinho como estava e tão próximo ao mesmo tempo.

Nunca ouvi nem passos desses vizinhos de cima. O apartamento era antigo, daquelas construções em que não se escutam os sons das demais unidades. O som vinha mesmo de dentro do meu quarto. Dias depois eu estava na sala de estudos lendo um livro, sentada ao lado do *laptop* ligado, mas sem nenhuma função aberta, quando de repente, ouvi sair dele uma voz de mulher em língua estrangeira cuja compreensão não me foi possível. Pensei que fosse alemão ou alguma outra língua de raiz nórdica. Havia muito pesar na entonação da sua voz; respiros profundos.

7 A arteterapia é também minha profissão, mas nesta sessão eu era cliente.

8 Uso itálico nas perguntas, para demarcá-las.

9 Esta foi minha primeira vivência com a performance; aconteceu intuitivamente. Somente muito tempo depois é que fui perceber que aquilo o que tinha feito poderia ser lido como um ato performático, que eu estava processando afetos por meio da arte da performance, a qual continuou sendo para mim uma forma de experimentação da vida e não uma linguagem artística puramente. Este é o ângulo através do qual observo a performance no presente estudo: como uma arte-experiência que é capaz de proporcionar uma pedagogia de si, uma autopoiesis. Por este motivo não me debrucei sobre as teorias da performance.

IMAGE 2 – Espaços do silêncio.
Foto: Autora.



Meu coração disparou, senti-me confusa e com medo, mas não a interrompi fechando o computador, como pensei em fazer. Prestei atenção e não me movi. Depois da fala entrou automaticamente a música “mulher rendeira”, que eu nem sabia que existia na minha *playlist*¹⁰. *Que experiências eram estas? Estava eu ficando “louca”, ouvindo vozes?* Fiquei assustada, mas observei que o “fantasma” era uma mulher. Foi quando comecei a olhar com mais delicadeza para as mulheres ao meu redor. Foi também quando descobri que parte da minha ancestralidade materna vinha da Alemanha. Observei que as parentes da contemporaneidade pareciam clamar por um processo profundo de transformação, doando-se a uma força transformativa que ainda não sei o que seja. Conecta-se com a morte, com o materno, com o corpo, com a casa. São estas as questões que elaboro no presente estudo. Desde o início da Pós-graduação estava claro que do ponto de vista da minha imaginação e dos medos, havia correspondência entre a casa física (de tijolos e paredes) e a casa que é o meu corpo/alma (a casa que sou).

¹⁰ Olé mulher rendeira, olé mulher rendar. Tu me ensina a fazer renda, que eu te ensino a namorar...

“Os mais antigos afirmam que teria sido feita pelo próprio Lampião, inspirado na figura de sua avó, uma exímia da arte de fazer rendas”. Disponível em: <http://culturapopular2.blogspot.com.br/2010/08/mulher-rendeira.html>. Acesso em: 01/05/2017.

IMAGEM 3 –Diário de atelier.
Foto: Autora.



Para Bachelard “com a imagem da casa, temos um verdadeiro princípio de integração psicológica. (...) Analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo” (BACHELARD, 2008, p. 20). Adiante ficará mais clara a noção de que os medos experimentados por mim pareciam decorrer de uma herança de ordem psíquica/emocional que também tocava as mulheres da minha família. Na topografia interior dessas parentes, um movimento compulsivo parecia levar à experimentação de aspectos da morte. Na minha topografia interior, pavimentou-se o medo de que isso me tocasse. Para Bachelard, o modo como percebemos a constituição do espaço físico relaciona-se à subjetividade e reflete nosso jeito próprio de presença no mundo. Ao afirmar que “o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo” (BACHELARD, 2008, p. 25), o autor quer dizer que o espaço é definido pelo que sentimos e vivenciamos nele a partir das percepções de proximidade, calor, segurança, familiaridade ou ameaça, estranheza, etc. A relação subjetiva que desenvolvemos com o mundo e com os outros seres estabelece a qualidade percebida do espaço onde estas relações se passam.

Além das mencionadas casas que se pareciam com templos no conjunto das imagens que produzi acerca dos meus espaços internos, repetia-se um ideário que interligava noções de vida, morte e cura. Sem saber se isso era algo apenas pessoal ou se fazia parte de uma mitologia familiar, ponderei que seria bom descobrir, a fim de implicar-me mais profundamente no conhecimento que buscava. Experimentamos o mundo fenomenologicamente e desta experimentação criamos histórias, pessoal e culturalmente. Criamos mitos, relatos fundantes para toda cultura, histórias que estabelecem as bases das relações dos homens e mulheres entre si e destes com o mundo ao seu redor. Disso decorre uma dimensão pedagógica.

Segundo ROCHAPITTA (2017, p. 23): “É ainda função do mito fornecer modelos de comportamento, ou seja, permitir a construção individual e coletiva da identidade”. Podemos no entanto questionar se as histórias que nos são contadas familiar e culturalmente – as histórias que estamos vivendo – fazem qualquer sentido para nós. Des-cobrir o mito diretor dos acontecimentos que são foco do presente estudo significaria uma ampliação do olhar sobre a totalidade humana das mulheres da minha família, sobre as quais comento mais à frente e que inspiraram o presente estudo. Existiria um acordo ou pacto silencioso encoberto por trás da reunião dos temas morte, maternidade, corpo e casa, levando ao medo ou a reações compulsivas por parte destas referidas mulheres? “Meyer Fortas, antropólogo, comentando o mito, declarou que ele é a ‘ratificação do compromisso social’” (SENNET, 2008, p. 73). A descoberta do mito familiar seria talvez o farol que necessitava para minha própria existência, visto que o mito trata de um tipo

de “experiência existencial do homem que lhe permite encontrar-se e compreender-se” (ROCHA PITTA, 2017, p. 22), assim como mostra o devir para o qual está se dirigindo.

Dediquei-me, então, a descobrir as grandes *thémata* que ocuparam e estimularam meu espírito e me particularizaram, sem que eu tenha procurado me particularizar. (...) A cada momento, eu quis retomar sua origem, ver como eles se formaram, me formaram, se transformaram e me transformaram. A cada momento, produziu-se um anel onde o fim encontrava o começo (MORIN, 1997, p. 08).

De acordo com Rocha Pitta, Bachelard demonstra em sua obra que

(...) o imaginário, muito longe de ser a expressão de uma fantasia delirante, se desenvolve em torno de alguns grandes temas, algumas grandes imagens que constituem para o ser humano os núcleos em torno dos quais as outras imagens convergem e se organizam (ROCHA PITTA, 2017, p. 19).

A identificação destes citados grandes temas que nos tomam proporciona um ganho em autocrítica. Segundo Morin (1997), este procedimento contribui para a detecção dos erros do pensamento decorrentes dos “mitos que nos habitam”, sendo desejável inclusive, na produção científica e de conhecimento, onde a grande questão é fazer com que nossos mitos dialoguem com a racionalidade. A cura é um desses grandes temas. Sobre isso o antropólogo e estudioso da mitologia dos povos Claude Lévi-Strauss (1908 – 2009) afirma:

Que a mitologia do xamã não corresponda a uma realidade objetiva, não tem importância: a doente acredita nela, e ela é membro de uma sociedade que acredita. Os espíritos protetores e os espíritos malfazejos, os monstros sobrenaturais e os animais mágicos, fazem parte de um sistema coerente que fundamenta a concepção indígena do universo. A doente os aceita, ou, mais exatamente, ela não os põe jamais em dúvida. O que ela não aceita são dores incoerentes e arbitrarias, que constituem um elemento estranho a seu sistema, mas que, por apelo ao mito, o xamã vai reintegrar num conjunto onde todos os elementos se apoiam mutuamente. Mas a doente, tendo compreendido, não se resigna apenas: ela sara (LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 228).

O mito faz parte da ontologia do ser humano. Não é o que pensamos sobre o mesmo, mas como ele opera em nossa mente sem que estejamos conscientes deste fato. A vida pode não ter sentido algum, mas somos seres que buscam identificar relações e sentidos na existência. Nisso, o mito oferece um ponto de referência da nossa ligação com uma realidade mais abrangente e duradoura. De modo análogo, a imagem poética fala diretamente à alma. Por isso a escolha do campo da arte para o processamento

dos afetos sobre os quais discorro. Não sei que outros “antídotos” seriam eficazes para tão antigos sintomas, que foram passados de geração em geração. Explico-me. Entre os anos de 2008 e 2009, a partir das citadas experiências fantasmagóricas, comecei a perceber que as mulheres da minha família, na contemporaneidade, processavam no corpo o que compreendi como pulsão de morte: vivências de intensa compulsividade alimentícia, alcoolismo e depressão. Passei a investigar a que fato ou questão esta co-incidência se referia e descobri que além das parentes do meu tempo, muitas mulheres que me antecederam na família, foram separadas dos seus filhos.

Alcansei registros que datam da década 1840, de mulheres da minha linhagem materna morrendo no parto, deixando seus filhos para serem criados pelos pais ou morrendo em vida, porque os maridos/ amantes ou a morte lhes tomaram os filhos. “(...) O amor pode, continuando a amar, carregar-se de ódio ou de desejo de morte, enquanto, reciprocamente, a morte poderá ser amada numa espécie de *amor fatti* que imagina nela o fim das tribulações temporais” (DURAND, 2012, p. 196). No caso familiar que relato a morte não significa o fim das tribulações, visto que basta uma nova tentativa de recomeço e as mesmas adversidades se estabelecem – até o presente momento. Estariam estas repetições relacionadas a uma ideia de preservação da vida, como se fossem “um grupo de hábitos orgânicos” passados geracionalmente adiante? Ou as mesmas referem-se a uma intensificação excessiva do amor das mães por suas crias, que não se consuma no entanto, levando à morte? O que poderia estar por trás da repetição desta descontinuidade afetiva? Freud afirma que aspectos da vida que nos lembrem uma íntima “compulsão à repetição” são percebidos com estranheza e que

(...) no inconsciente psíquico nota-se a primazia de uma compulsão de repetição vinda dos impulsos instintuais, provavelmente ligada à íntima natureza dos instintos mesmos, e forte o suficiente para sobrepor-se aos princípios do prazer (...) (FREUD, 2010, p. 356).

Bachelard diria que “a casa natal está fisicamente inserida em nós. Ela é um grupo de hábitos orgânicos” (BACHELARD, 2008, p. 33). Essa frase faz lembrar a teoria dos campos mórficos, segundo a qual as conhecidas leis da natureza aproximam-se mais de hábitos que de leis, conforme discutido por Rupert Sheldrake¹¹ (1942-) e sobre o que falaremos adiante.

11 <https://www.sheldrake.org>.

IMAGEM 4 - Louise Bourgeois. I wanted to love you more, 2009 - 2010.
Fonte: <https://www.hauserwirth.com/exhibitions/814/louise-bourgeois-tracey-emin-do-not-abandon-me/list-of-works/6/>.



Estes argumentos foram elaborados no decorrer do Mestrado, cujas sementes começaram a ser lançadas fora da Academia. *Fantasmas Imaginários do Corpocasa* foi uma residência artística que aconteceu no ano de 2014, no *Peligro – lugar de arte e ciência*¹² (Recife), durante 11 meses. Foi quando iniciei uma aproximação por meio da arte, de assuntos presentes nas relações mais íntimas do meu cotidiano. Este trabalho foi um divisor de águas na minha vida. Significou uma abertura interior para o aprofundamento do olhar sobre minhas principais questões existenciais, as quais me trouxeram ao Mestrado e culminaram com uma grande autotransformação. Na residência artística comecei por observar como disse, as relações com as mulheres da minha intimidade, do meu cotidiano.

A pesquisa no entanto, foi além. Alcançou Francisca Friederike Margarethe (1843–?)¹³, minha antecessora na ordem das avós, que morreu durante um parto, na Alemanha. Sua filha, Adele Plessman (1875–?), entre 12 e 13 anos de idade engravidou de um homem muito mais velho do que ela sem estar casada e foi socialmente rejeitada. Nenhuma fotografia, carta ou documento de Adele existe. Com dificuldade consegui levantar a primeira notícia sobre Adele em conversa com a pessoa mais idosa da família. O assunto parecia ser tabu, a informação sobre a sua idade permaneceu velada. Soube apenas que Adele desapareceu depois que o pai da criança¹⁴ a registrou em nome de outra mulher como mãe. Circunstâncias sociais impediram Adele até de ver sua filha. Repetições dessa natureza, em que mães foram separadas dos seus filhos ou filhas, perpassaram as gerações subsequentes. Em todas as ocorrências, algum tipo de rejeição social esteve presente, assim como a resignação das mulheres no isolamento e na tristeza. *Uma forma de paixão? Um tipo de amor que ultrapassou a fronteira da intensificação, sem se efetivar?* “Com demasiada frequência a psicanálise situa as paixões ‘no mundo’. Na verdade as paixões cozinham e re-cozinham na solidão” (BACHELARD, 2008, p. 29). Sei que nisto tudo estou incluída, apesar da cegueira desfocada sobre mim mesma. Falo mais pelo que sinto. *Por outro lado, até que ponto a repetição não banalizou as circunstâncias, afastando-as de uma possível noção de sacralidade, que é o que torna as coisas especiais, com sentido profundo?*

12 Espaço cultural independente, composto por galeria de exposição e ateliês de artistas, que em 2014 estava sendo coordenado pelo fotógrafo Luiz Santos e cujos principais interesses situavam-se entre arte e ciência. No período em que participei do programa de residências artísticas do espaço, aconteceram exposições, debates, cursos, exibição de filmes, outras residências artísticas e atividades colaborativas para a inclusão de pessoas de comunidades populares circunvizinhas.

13 As datas de nascimento de Francisca e Adele foram fornecidas pela árvore genealógica da família Plessman. Disponível em: <http://www.plessmann.info>. Acesso em 10/04/2016.

14 Nascimento em 04 de novembro de 1888, Recife.

O que, na base das ocorrências que relato, de morbidez nas relações afetivas a partir do processo gestacional, se repete? A ocultação dos reais estados emocionais das mulheres? O não reconhecimento por elas mesmas dos seus equívocos, maus encontros, impedindo-as de recomeçarem, de re-experimentarem a vida? Por pior que tenha sido a tragédia repetida, porque nenhuma de nós a supera e recomeça?

Foi na arte que encontrei primeiro, algum respaldo para minhas indagações. Inicialmente nos trabalhos da artista Lygia Clark (1920–1988), a qual enfatiza os sentidos do corpo humano em muitas das suas criações. Seus “objetos relacionais” por exemplo, consistem em um conjunto de objetos de estrutura simples, que podem ser refeitos por qualquer pessoa e que foram idealizados para serem utilizados na interação com os corpos dos participantes. A artista apropria-se da potência existente em texturas, variação de peso, temperatura, etc., para despertar os sentidos do corpo e com isso compreender melhor a alma. Em documentário relata que somente após 9 (nove) anos de experimentos com os tais objetos começou a concatenar uma teoria¹⁵ para apresentar os resultados que percebia a partir das suas proposições. Eis uma parte dos fundamentos dessa teoria:

Seria uma teoria canibálica até. Quer dizer, o bebê quando nasce, seja homem ou mulher, ele num ato de pirataria e débito, ele se apropria da vagina da mãe matriz e guarda essa vagina para ele. Então no meu trabalho é muito curioso, porque principalmente, ultimamente, tenho reparado, que as pessoas ficam boas (entre aspas), na medida em que elas conseguem vomitar essa vagina, mas que não é uma vagina simbólica da mãe, seria uma vagina praticamente deles, que eles conviveram com ela, se apossaram dela, usufruíram dela também. E eu reparei o seguinte: não era a vagina da mãe, era uma vagina apropriada por ele e usada por ele até aquele momento em que ele jogou fora. Ai sim, passou a não ser mais dele (CLARK, vídeo, 1984)¹⁶.

Nos mencionados experimentos com sensorialidade Lygia Clark notou que os participantes poderiam acessar lembranças muito antigas, inclusive memórias da vida intrauterina. Na pesquisa artística, foi deslocando cada vez mais a atenção do objeto de arte para o objeto de cunho terapêutico. Centrou seu interesse investigativo no ser humano.

¹⁵ Estruturação do Self.

¹⁶ Extraído do Documentário Lygia Clark. Memória do Corpo, realizado em 1984, com direção de Mario Carneiro, programação visual de Waltércio Caldas e seleção musical de Lilian Zaremba. RioArte Video; apoio MEC, SEC, FUNARTE e INAC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg>. Acesso em 15/06/2017.

IMAGEM 5 – Lygia Clark Objeto Relacional.
Fonte: http://istoe.com.br/234204_OBJETO+SENSORIAL+20+/.



Explicando o pensamento spinozista, Deleuze coloca que:

(..) o que é ação na alma é também necessariamente ação no corpo, o que é paixão no corpo é por sua vez necessariamente paixão na alma.¹⁷ (...) Procuramos adquirir um conhecimento das potências do corpo para descobrir paralelamente as potências do espírito que escapam à consciência, e poder compará-los (DELEUZE, 2002, p. 24).

Isso parece favorável à técnica desenvolvida por Clark, de tocar o corpo dos seus clientes com os referidos objetos relacionais a fim de conhecer partes da alma dos mesmos, valendo-se da habilidade sensório-humana. Abro um parêntese para comentar que sob a ótica educativa, a arte/educadora e arteterapeuta Marian Fernández-Cao (1964-) afirma que na hierarquia das funções cognitivas o uso da sensorialidade não tem prevalecido. Com base no pensamento de Elliot Eisner, a autora alega que "o sistema sensorial está muito mais diversificado que a linguagem, é uma grande via até a consciência" (FERNÁNDEZ-CAO, 2006, p. 56)¹⁸. *É uma grande via para autoeducação. Como conhecer e ser educado sobre o mundo, vivendo um escuro indefinido sobre si mesmo?* Em linhas gerais, a educação não trabalha com a afetividade e o toque, os quais passam despercebidos. *Por que motivo?* Comento sobre isso porque no presente trabalho, a arte realizada no corpo (performance) foi utilizada com estes fins: elaboração afetiva e autoeducação. *Nessa perspectiva, até que ponto o tipo de memória pré-natal observada por Lygia Clark a partir do uso dos objetos relacionais pode estar ou não, relacionada aos temas nucleares que circumbulam nosso imaginário e por conseguinte, nossas experiências?*

Lygia Clark (1996) afirma ter consciência de que conservou "a infância intacta no corpo", falando ao mesmo tempo em uma possível alternativa, por meio do uso dos recursos artísticos, para a elaboração dessas remotas reminiscências. Apropriei-me desta sua proposta: "meu trabalho é a minha própria fantasmática que dou ao outro, propondo que eles a limpem e enriqueçam com as suas próprias fantasmáticas: então é uma baba antropofágica (...)" (CLARK, 1996, p. 249). *Do mesmo modo, será que certas experiências vividas por antepassados não deixam marcas em gerações subsequentes, em uma espécie de herança ou memória sentida e experimentada no corpo, porém sem que se reconheça ou compreenda o que seja?*

¹⁷ Nota do autor: Ética, III, 2, escólio (e II, 13, esc.).

¹⁸ "(...) El sistema sensorial está mucho más diversificado que el lenguaje, es una gran vía hacia la conciencia. La capacidad de comprensión necesita de la capacidad de imaginación, es decir, es por medio de la habilidad para crear o utilizar que alcanzamos un significado" (FERNÁNDEZ-CAO, 2006, p. 56). As traduções do presente texto foram feitas pela autora.

A partir destas concepções observo sob a lente da hereditariedade, o trágico enlace entre homens e mulheres nas repetições familiares sobre as quais relato. Por outro lado, abraço igualmente a perspectiva de que também somos a causa das nossas próprias modificações, somos produtores de nós mesmos. Pela ótica dos estudos de Humberto Maturana (1928–) e Francisco Varela (1946–2001), que reúne cognição, neurobiologia e pensamento sistêmico, “os seres vivos se caracterizam por – literalmente – produzirem de modo contínuo a si próprios” (MATURANA; VARELA, 2001, p. 52), processo ao qual dão o nome de autopoiese. Ou seja, o incessante engendramento da autoestrutura, que pode também ser considerado um processo autoeducativo.

IMAGE 6 – Frida Kahlo. Mis padres, mis abuelos y yo.

Fonte: <http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=2930>.



As emoções estão implicadas nesse processo. Elas são "parte dos mecanismos biorreguladores com os quais nascemos equipados, visando à sobrevivência" (DAMÁSIO, 2000, p. 77). Autopoiese é o bio processo de regulação por meio do qual um organismo mantém constante o seu equilíbrio. Nele, não existe separação entre produtor e produto. O ser e o fazer de uma unidade autopoietica são inseparáveis e esse constitui seu modo específico de organização. Imersa em um processo autopoietico, escolhi a Fenomenologia da Imaginação, desenvolvida por Gaston Bachelard, como metodologia de pesquisa. Além de cientista da razão e epistemólogo, o referido autor foi também um teórico do fenômeno poético, mostrando que a imagem é anterior ao pensamento. Com base nessa concepção, a Fenomenologia da Imaginação propõe a busca pela origem da imagem como forma de conhecer o ser que a produz. Por isso a imaginação é a maior força da natureza humana, porque ela nos dá a conhecer o ser que imagina. Para Bachelard, a faculdade da imaginação é a própria essência do espírito humano, de modo tão ontológico, que "a imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é eco de um passado" (BACHELARD, 2008, p. 02). Ela é fruto da relação com o mundo no aqui e agora.

Não é eco do passado porque, conforme Bachelard (2008), não armazenamos imagens fidedignas do real, nem as das nossas melhores lembranças. O que a imaginação faz é re-criar as imagens vividas a cada instante. A lembrança da casa de infância por exemplo, não reproduz a casa de infância. Outrossim, apresenta o que a imaginação engendrou a partir das experiências subjetivas nela vividas e isso em relação ao instante presente. É assim que "um novo estado de coisas implica sempre um estado precedente e este, em última análise, é o Mundo" (ELIADE, 2000, p. 38). Falamos portanto, de imagens compostas a partir de outras imagens do que consideramos o mundo real, como se nossa estrutura biológica organizasse esteticamente a recordação. De modo geral, as "memórias não são armazenadas como fac-símiles, precisando passar por um complexo processo de reconstrução durante sua recuperação" (DAMÁSIO, 2000, p. 291). Memórias autobiográficas, por exemplo, "podem não ser reconstruídas integralmente, podem ser reconstruídas de maneiras que diferem do original ou podem nunca mais vir à luz da consciência" (DAMÁSIO, 2000, p. 291). Edgar Morin comunga igualmente do pensamento bachelardiano afirmando que

Nossa mente, inconscientemente, tende a selecionar as lembranças que nos convêm e a recalcar, ou mesmo apagar, aquelas desfavoráveis, e cada qual pode atribuir-se um papel vantajoso. Ela tende a deformar as recordações por projeções ou confusões inconscientes (MORIN, 2011, p. 21).

IMAGE 7 - Shirin Neshat. Sem título.
Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/508977195370074320/>.



De outro modo, a Fenomenologia da Imaginação pode ser observada quando uma obra de arte como uma performance ou um poema por exemplo, “nos toma por inteiro. (...) É como se, com sua exuberância, o poema reanimasse profundezas em nosso ser” (BACHELARD, 2008, p. 07). Isso decorre da transubjetividade, principal característica da imagem poética, que permite à mesma ter adesão e proporcionar reações em almas e corações alheios ao seu processo de criação.

Em outras palavras, “o poeta não me confere o passado de sua imagem, e no entanto ela se enraíza imediatamente em mim. A comunicabilidade de uma imagem singular é um fato de grande significação ontológica” (BACHELARD, 2008, p. 02). No instante em que enraíza-se em mim, inevitavelmente, por atuação da imaginação, o poema, a pintura ou no meu caso a performance, são refeitos, tornam-se outros. O retorno ao passado que realizo com as questões familiares vem com essa mesma configuração de não ser mais o passado, e sim um relato, uma criação afetiva de outras imagens. Nesse sentido, os trabalhos artísticos que realizei como parte da presente investigação foram tentativas de propiciar gestos inversos ao prematuro encerramento da vida. Serviram para que existissem não apenas silêncio e um eco inconsciente/desconhecido, mas ações de geração e criatividade autorizadas, paridas para viver e que eu fosse aquela que falaria das minhas fragilidades. “A auto-ética me exige não camuflar minha subjetividade em meus textos (...) mas me deixar ver ao leitor (...)” (MORIN, 1997, p. 83).

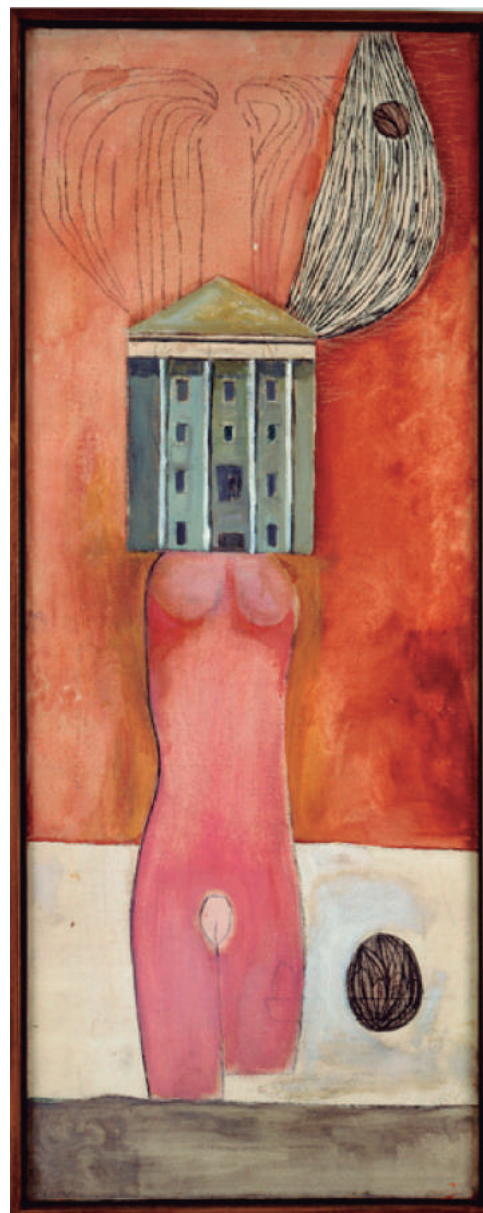


IMAGEM 8 – Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946–1947.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/55872851599064236/>.

Assumir pequenezas e fragilidades parece ser o primeiro impulso em direção ao desenvolvimento da personalidade, que é sinônimo de autoeducação. Eis o que Joseph Beuys (1921–1986) diz em entrevista a Clara Bodenmann–Ritter na Documenta V de Kassel (1972):

Temos que conseguir que os seres humanos gostem, que sintam que é interessante a experiência de brindar-se por inteiro, com todos os defeitos que tenham. Apenas quero incitar nos homens que não esperem um estado ideal de consciência. Têm que começar com os meios de que disponham agora, com suas falhas (BEUYS apud BODENMANN–RITTER, 1972, p. 03)¹⁹.

Beuys indica uma espécie de resgate ou de aproximação com a totalidade humana, a qual pode ser buscada de variadas formas. Quanto a isso, Thomas Moore afirma que:

(...) algumas pessoas acreditam nas imagens de normalidade e mantém em segredo a corrupção de suas famílias, desejando ter nascido em outra parte, numa terra de bênçãos. Mas o resgate da alma começa quando somos capazes de abrigar o destino de nossa própria família e descobrir nela a matéria bruta, a prima matéria alquímica, para o trabalho com a nossa própria alma (MOORE, 1994, p. 40).

Minha proposta é produzir uma alteração no padrão repetido geracionalmente, considerando a potencialidade da performance para a formação de imagens plenas de afeto (com capacidade de afetar o sujeito que a produz). No presente trabalho a performance entra como dispositivo para trabalhar sobre a vida, como uma arte do corpo, viva, usada para transpor o que percebo como hábito antigo, inconscientemente passado adiante na minha família. Daí usar a Fenomenologia da Imaginação a partir do que trago como experiência de vida²⁰, do que existiu no passado familiar e também de imagens existentes na História da Arte. Ou seja, imagens de três campos distintos, mas que se interligam e que servem de base para a criação de outras imagens – para que as que forem criadas a partir deste conjunto funcionem como novos padrões arquetípicos, como escapamento da antiga repetição.

¹⁹ “Hay que hacer gustar a los seres humanos la experiencia de que es interesante brindarse entero, con todos los defectos que uno tenga. Yo sólo quiero incitar a los hombres a que no esperen un estado ideal de conciencia. Tienen que empezar con los medios de que dispongan ahora, con todos sus fallos” (BEUYS apud BODENMANN–RITTER, 1972, p. 03).

²⁰ A pesquisa e as novas imagens (performances) começaram a ser produzidas antes do Mestrado. Com a Pós-graduação o que houve foi uma corporificação, crescimento, desenvolvimento, de um embrião que já existia.

Neste processo, o que é essencial? As imagens materialmente criadas? Como a gestualidade e o acontecimento, podem fazer parte/influir nessa formação? "Para Jung, a imagem, por sua própria construção, é um modelo da autoconstrução (ou 'individação') da psique" (DURAND, 2011, p. 37). No que isso pode estar relacionado à educação dos sujeitos, à autoeducação?

Minha perspectiva é o fazer artístico como meio de cura para si mesmo, do autor como curador de si próprio. *Que relevância pode existir para o conhecimento científico, as pesquisas que intermediam arte, cura e educação?* A presente pesquisa toma por base um tipo de educação que passa pela reunião dessas três esferas, como trajeto autopoietico, como busca de sentido para a existência individual e aprendizado sobre como tomar posição de si mesmo. No Brasil, a psiquiatra Nise da Silveira foi uma das pioneiras a desenvolver pesquisas que abrangessem as relações entre arte e saúde mental. Para além da doença porém, suas observações abordam o que é da ordem do humano.

Assim como Bachelard, Nise defendeu a imaginação como vivência ontologicamente necessária ao ser humano. Uma das suas falas mais conhecidas é a seguinte: "Vou lhes fazer um pedido: vivam a imaginação, pois ela é a nossa realidade mais profunda" (SILVEIRA apud AMADO, 2013, n.p). Nisso, a experimentação é fator imprescindível. Alejandro Jodorowsky (1929-), diretor de cinema e de teatro, criador da Psicomagia e Psicogenealogia declara que somos tão infinitos quanto o *universo*, mas para que novas partes nunca vistas apareçam, é necessário sair dos moldes familiares e culturais. É necessário experimentar. Para tanto, o autor defende igualmente o viés artístico e que ele seja meio de cura. Segundo Jodorowsky (2004), romper com círculos viciosos, hábitos mentais/emocionais/corporais, etc. é já estar em um caminho curativo. No anseio por autoconhecimento e por descobrir mais sobre autoeducação, além da arte da performance como método fenomenológico de pesquisa, fiz uso de escritos, poesias, objetos herdados e cadernos de sonhos com respectivas ilustrações, como complemento e também como indutores da reflexão. Além disso, alguns trabalhos de artistas mulheres foram utilizados como fonte de diálogo com o que foi sendo desenvolvido ao longo do percurso. Para a reunião destes citados elementos foi de grande contribuição a abordagem junguiana sobre a educação do adulto (JUNG, 2008).

Com a investigação pretendi obter uma experiência "inserida num jogo de razões múltiplas" (BACHELARD, 1996, p. 51). Por isso, muitas foram as vozes de autores, professores, teóricos, poetas e

artistas, contribuindo para a formação do meu olhar sobre os temas abordados. Como toda fala é composta por pensamentos que apreendemos de outros sujeitos, alguns dos nossos enunciadores são: Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung, Edgar Morin, Mircea Eliade, Danielle Perin Rocha Pitta, Gilbert Durand, George Bataille, Lygia Clark, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Hilda Hilst, Rupert Sheldrake, Louise Bourgeois, Van Geneep, Humberto Maturana e Francisco Varela, dentre tantos outros, cujas considerações foram visitadas ao longo do presente texto para elucidar temas como Imaginário, Autoeducação, Hereditariedade, Rito etc., pertinentes à pesquisa.

Rizomei²¹ com todos estes autores e com outros ainda não mencionados. Minha fala é um coletivo de enunciação. Entrevi que eu provavelmente seria outra ao final desta jornada, que teve por objetivo compreender algumas ações performáticas realizadas por mim como ritos de passagem para uma desidentificação da mencionada tragédia repetida e também como meios para a elaboração de uma autoeducação²². Com intuito de ressignificar a referida repetição por meio do fazer artístico, busquei na bagagem da Ciência Antropológica esclarecimentos acerca dos rituais de passagem dos povos. Segundo Geneep, universalmente, “dos grupos tribais até as grandes civilizações” (GENEEP, 2013, p. 162), estes ritos contam com três fases: de separação da situação inicial, margem ou estado de indefinição e por fim, agregação à nova posição social coletivamente almejada. Foi igualmente com base nesse roteiro que organizei os trabalhos práticos realizados na presente investigação. Procurei no entanto identificar minha singularidade, com o estudo e com os trabalhos ritualísticos. Com isso quero dizer que não busquei encontrar soluções com base em pré-definições socialmente instituídas. Apropriei-me da noção de que a própria experiência determina o valor e legitima a autoridade de quem “se define como colocação em questão de si mesmo” (BATAILLE, 2016, p. 37). Assumi os riscos e as responsabilidades sobre as consequências desta iniciativa. Foi assim que sublinhei uma indagação interna antiga: *o que aconteceu com meus antepassados, com relação a investidas em criatividade?*

Percorrer minha árvore genealógica materna relacionando esta indagação com as experiências ocorridas na vida das mulheres, assim como a repercussão disto na minha história pessoal, foi a vertente escolhida para o estudo. Escolhi aliar performance à pesquisa acadêmica/bibliográfica, investigar como a arte pode influenciar percepções, contribuir para a construção de novos significados e modos de produzir

21 Termo usado por Gilles Deleuze e Félix Guattari para designar horizontalidade nas relações com a vida e com a filosofia.

22 O trabalho individual pode reverberar social e coletivamente.

conhecimento. Tomei intuitivamente por ritual algo que tende a se repetir e as repetições familiares como um ritual positivo (instituído). Os trabalhos práticos (performances) foram feitos com intenção de corte no que existia, de contrassentido, não a corroboração do compromisso²³ entre os membros do meu grupo social ou aprendizado sobre o mesmo. Constituiu um aprendizado sim, porém novo e autoformulado (na medida do possível). Por isso o uso da nomenclatura contra-rito: realizar ações contrárias ao ritual de morte verificado com o estudo.

Inicialmente não havia sido previsto que os trabalhos práticos poderiam ser também realizados por meio de re-performances das ações de Yoko Ono (1933–), VALIE EXPORT²⁴ (1940–), Ana Mendieta (1948–1985), Lygia Clark, Marina Abramovic (1946–), Joseph Beuys e Ben Patterson (1934–1916). No entanto, tendo iniciado a Pós-graduação, ao conhecer principalmente os trabalhos das artistas mulheres, a confrontação com o que eu estava desenvolvendo foi inevitável. Percebi que os trabalhos criados pelas artistas que mais foram me interessando pareciam conter uma força de afirmação do corpo e das mulheres, independentemente do que tivesse ocorrido de fato em suas vidas pessoais ou da efetiva situação social das mulheres. Enquanto isso, minhas criações pareciam situar-se em torno de uma ausência e vazio de um “outro”, de um estado contínuo de melancolia e tristeza. Mais que as obras das artistas, o que acendeu minha motivação para o estudo, para os trabalhos práticos e para as elaborações sobre os fatos descritos no presente texto, foi a leitura das suas biografias, principalmente as autoescritas. Sem ignorar o diálogo crítico que a aproximação com as artistas da performance acarretaria, antes, desejando esse diálogo, aspirei também por sua força, pela potência das suas obras. Por isso as refiz.

A totalidade do presente estudo abarca 08 performances²⁵ realizadas por mim antes do início do Mestrado (2008–2015), uma performance e quatro re-performances feitas durante a Pós-graduação (2016–2017). Deste trajeto destacam-se dois trabalhos, *Lua cheia de março* e *Casa Estrangeira*, realizados em 2015 na Colômbia, por terem intermediado uma passagem da mencionada melancolia das primeiras performances para um diálogo mais intenso com as referidas mulheres artistas. O deslocamento físico

23 Repetir a morte de mães e crias/criatividade ou das suas relações.

24 A artista austríaca Waltraud Höllinger renunciou aos nomes de seu pai e ex marido, símbolos da propriedade patriarcal. Se auto nomeou VALIE EXPORT, com escrita em letra maiúscula.

25 *Espaços do silêncio* (2008); *Corpostecidos* (2014); *Suave quanto sombra* (2014); *Taufen* (2014); *Terra escura do jardim* (2015); *Lua cheia de março* (2015); *Casa estrangeira* (2015); *Vestido ruído* (2015).

realizado com a viagem à Colômbia parece mostrar o deslocamento interno que estava se configurando naquela oportunidade. Com as re-performances feitas na segunda etapa da pesquisa, quando já estava cursando a Pós-graduação, passei a discutir diretamente sobre a relação das mulheres com o meio cultural. Mesmo assim, performances e re-performances entraram como forma de ampliação da educação, compreensão e experimentação do meu próprio ser.

Assim como aconteceu com as ações físicas, corpóreas, re-performei igualmente palavras de Hilda Hilst, Ana Mendieta, Lygia Clark, Louise Bourgeois, dentre outras. O presente texto é uma re-performance fragmentada e re-colada das leituras que me mobilizaram. Ao final do estudo, após todos os trabalhos práticos e escrita da dissertação, a pesquisa culminou com uma mostra de videoarte intitulada *Água Derramada*, no Instituto de Arte Contemporânea da UFPE (IAC), com uma seleção de 06 trabalhos feitos durante o processo e curadoria da arte educadora Patrícia Couto Barreto. Na busca por autoconhecimento, em todos os trabalhos da Pós-graduação, espelhei-me na prática do professor Carl Gustav Jung, de solicitar a seus clientes pintarem o que tivessem visto nos sonhos ou em fantasias como forma de elaboração dos seus estados afetivos. De modo semelhante, na contemporaneidade, Marian Fernández-Cao enfatiza que

(...) talvez seja o momento de renovar a criação, talvez seja o momento de chamar de modo distinto a arte, de deixar de buscar na arte um ideal sublimatório e começar a contar nela, nossa própria vida, em nosso próprio corpo grave e verossímil (FERNÁNDEZ-CAO, 2011, p. 230)²⁶.

Ainda como método de trabalho para alcançar o objetivo proposto, estabeleci algumas etapas bem definidas, dentre elas: investigação e tramação com as fontes de pesquisa, através de um levantamento do material existente nos acervos pessoal e da família; discussão sobre os conteúdos teóricos e práticos que foram vistos durante o percurso; escrita e elaboração de considerações finais. Outro fator importante referente à coleta de dados foi a implementação de um diário de atelier. Estimei que ele fosse ser esboçado durante todo o decorrer da pesquisa, com o fim de documentação e correspondente acompanhamento dos desdobramentos do processo. Podendo sempre ser revisitado, o diário de atelier funcionou inclusive como facilitador de uma imersão reflexiva mais aprofundada.

26 “Quizá sea el momento de renovar la creación, quizá sea el momento de llamar de modo distinto al arte, de dejar de buscar en el arte un ideal sublimatorio y comenzar a contar en el, nuestra propia vida, en nuestro propio cuerpo grave y verosímil” (FERNÁNDEZ-CAO, 2011, p. 230).

Nesta documentação, as motivações e inquietações do ato de performar foram sendo elaboradas. O diário tornou-se o registro do que foi vivido com as performances e também nas aulas, conferências, filmes e em todas as observações do cotidiano. O levantamento e a revisão bibliográfica foram iniciados no primeiro semestre da Pós-Graduação (2016), e foram da maior importância. Ressalto que meu interesse em educação aproxima-se do que é discutido por Carl Gustav Jung como um processo de busca por autoconsciência. Compreendi esta busca como autoeducativa, pois nesse caminho “não é a vida que deve ser detida, mas a nossa inconsciência; primeiramente, a do educador, ie, a própria, pois cada um é educador de seu próximo tanto para o bem como para o mal” (JUNG, 2008, p. 85). As relações sociais são educativas. Nas interações entre os sujeitos inevitavelmente se transmitem valores e visão de mundo. Paulo Freire segue a mesma linha de raciocínio. Em suas palavras:

Ao ouvir pela primeira vez a palavra conscientização, percebi imediatamente a profundidade de seu significado, porque estou absolutamente convencido de que a educação, como prática da liberdade, é um ato de conhecimento, uma aproximação crítica da realidade (FREIRE, 1979, p. 04).

Para o campo da Arte/Educação, uma reflexão sobre processos de educação subjetiva, na qual se questione qual é o papel da arte na formação dos sujeitos, é fundamental. Aplicada ao próprio educador como forma de autoconhecimento, pode aumentar o discernimento acerca das suas potencialidades ainda não experimentadas. Edgar Morin reforça o valor da autocrítica/autoética na organização dos saberes. Sua posição é a seguinte:

A integração do observador em sua observação, a volta sobre si para se objetivar, se compreender e se corrigir, constituem para mim, ao mesmo tempo, um princípio de pensamento e uma necessidade ética. (...) Trata-se de dar consistência a esta consciência autocrítica de controle apta a examinar, com a menor descontinuidade possível, nossos comportamentos e nossos pensamentos para reconhecer as armadilhas da mentira a si mesmo e da autojustificação. A autocrítica torna-se, assim, uma cultura psíquica mais necessária que a cultura física, uma higiene existencial que mantém uma consciência em estado de vigília permanente (MORIN, 1997, p. 81).

Com isto em mente, no primeiro ano do Mestrado foram cumpridos os créditos e a realização dos encontros com a orientadora. Estes últimos aconteceram durante todo o andamento do trabalho, sendo fundamentais ao diálogo com minha autocrítica e para a iluminação do caminho a ser trilhado. O objetivo seguinte da pesquisa foi a articulação dos recortes feitos neste trajeto com aprofundamento em alguns pontos (definidos na Qualificação), a fim de alcançar um resultado em forma de dissertação. A intenção foi que as elaborações conclusivas da pesquisa servissem de abertura para novas indagações, dando

seguimento ao processo de busca por ampliar o conhecimento sobre o assunto. Almejei encontrar uma fala inspirada nas tantas vozes sobre as quais me debruçei durante a investigação. Desejei que neste processo de busca a escrita fosse mais um instrumento de transformação junto à poesia das imagens; que fosse o meu desadormecimento, a passagem da não ação para uma ação sobre mim mesma. E assim aconteceu.

O presente texto deve imenso ao apoio incondicional da minha orientadora Maria das Vitórias Negreiros do Amaral e à amizade de muitos outros/outras mencionados ou não no decorrer das páginas escritas, que ofertaram de maneiras diversas a sua especial contribuição para que a pesquisa pudesse acontecer. À todos e à Fundação Capes²⁷ pelo apoio financeiro, meus sinceros agradecimentos.

A seguir apresento os quatro capítulos que compõem a dissertação. No primeiro deles, **As cerimônias do viver**, comento sobre as inquietudes iniciais do trajeto investigativo, sobre a organização dos trabalhos práticos realizados de acordo com os rituais de passagem antropológicos e sobre autoeducação. No segundo capítulo, **O fluxo e o refluxo das ondas**, descrevo os nove (9) primeiros trabalhos realizados entre 2014 e 2016 como etapas do elaborado ritual de passagem que foi a presente investigação. Passagem de um estado de imersão em hábitos familiares para outro no qual me desvinculo da repetição trágica. Neste capítulo realizei uma reflexão sobre a morte, mas não a morte como um fim. Quis fazer uma analogia da morte enquanto parte de um ciclo que se alterna com a vida, em contínuo movimento, assim como as ondas do mar parecem morrer e renascer infinitamente. No capítulo seguinte, intitulado **Como força que engendra**, abordo a experiência com o vídeo²⁸ e apresento as re-performances que foram realizadas também como etapas do mencionado ritual de passagem. Para as re-performances usei imagens da História da Arte, trabalhos de mulheres²⁹ artistas, como forma de espelhamento para um devir, como se eu estivesse escolhendo agregar suas imagens à minha herança materna. Por fim, em **Sonoro grito** teço as considerações finais sobre o que foi visto, pensado e apreendido pelo estudo. Posso antecipar que cura e vida plasmaram-se entrelaçadamente, na medida em que criei outras imagens para compor meu devir e por conseguinte, o familiar. Quem sabe o além familiar também.

27 Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

28 Trabalhos filmados: *Corpostecidos*, *Suave quanto sombra*, *Taufen*, *Eclipse de corpo inteiro*, *Cinema de Toque*, *Sete obras fáceis*.

29 No final da pesquisa refiz também trabalhos de Joseph Beuys e de Ben Patterson, entretanto no presente estudo observei apenas ações criadas por artistas mulheres.

2. as cerimônias do viver

IMAGEM 9 – Casa barco. Diário de atelier.
Foto: Luiz Santos.

De montanhas e barcas nada sei.
Mas sei a trajetória de uma altura
E certa fundura de águas
E há de me levar a ti uma das duas.
De ares e asas não percebo nada.
Mas atravesso abismos e um vazio de avessos
Para tocar a luz do teu começo.
(...)
(HILST, 1998, p. 74)³⁰.



Com o Mestrado, os ideários do medo e do fantasma da morte com os quais iniciei a pesquisa em 2014, na citada residência artística no *Peligro – lugar de arte e ciência*³¹, foram lentamente se transformando em um bordado entre vida, prática artística e estudo teórico. Saindo do fundo inerte do meu ser, fui entrando no mundo. Desde então “a arte me disciplina e me educa” (CLARK, s.d); passei a utilizar mais da libido introvertida devido ao medo, em ações da vida prática. Houve deslocamento, movimento e para tanto, a pesquisa acadêmica foi decisiva.

Ela foi como uma barca protetora, submarina e estruturante, por meio da qual naveguei o mar profundo. Sendo a barca um lugar sem lugar, flutuante e móvel, veículo da imaginação e da aventura, estive acompanhada por professores, autores e artistas, que foram como tripulantes–curadores, indicando as vias do conhecimento. O processo foi lento, mas a morte perdeu o trono principal. Esta é uma conclusão que foi possível de ser alcançada com a presente investigação. Retorno ao início, para contar como foi o desdobrar do processo.

Quando a Pós–Graduação começou, pensei que ali fosse o “antes da interpretação”, que a partir da escrita daria significado ao que estava sendo vivido fisicamente nas afetações do medo. Ao nomear toda a constelação de acontecimentos repetitivos e significativamente conectados na minha trajetória pessoal, assim como relacioná–los à teoria, receei destruir a força que me movia. De acordo com a Fenomenologia da Imaginação, as imagens deixam de ser as mesmas a partir do momento em que passam a ser tratadas. O fato dos medos serem pensados como imagens já reduz seu potencial ameaçador e os ressignifica.

Ocorre que para o devir, medo, tragédia e dor podem ser fontes de reviravoltas; pontes para o acontecimento de um outro estado. Até a entrada na Pós–graduação eu não havia atinado para a noção de que o medo oferecia também uma força, um outro tipo de conhecimento, que já estava assentado em mim, de uma ordem não intelectual ou racionalista. Neste ponto, vacilei sobre o andamento da pesquisa. Poderia ser melhor seguir a sugestão da poetiza Hilda Hilst (1930–2004) quando dizia que “a viva compreensão da vida é segurar o coração” (HILST, 2001, p. 25), que melhor seria lidar com o referido afeto sem buscar subjulgá–lo. Para isso, não precisaria de qualquer especulação racionalista.

31 Citada na introdução (*Desadormecer*).

Tive receio de que na busca por conhecimento teórico a própria palavra me aprisionasse. Não é *"por meio de uma 'íntima cessação de toda e qualquer operação intelectual' que o espírito é posto a nu"* (BATAILLE, 2016, p. 45)? Outrossim,

A explicação de cada sintoma neurótico já é conhecida há muito tempo. Temos uma teoria a respeito: tudo se deve a uma fixação no pai ou na mãe; tudo é bobagem, e por isso pode ser rejeitado.

Mas, fazendo assim, estamos rejeitando nossas almas. 'Estou com fixação em minha mãe; quando entender todas as possíveis fantasias que tenho com minha mãe, ficarei livre desta fixação'. Se o paciente o conseguir, terá perdido sua alma. Cada vez que alguém aceitar esta explicação, terá perdido sua alma. Não ajudará sua alma; apenas substituirá sua alma por uma explicação, uma teoria (JUNG, 2011, p. 294, 295).

Do ponto de vista subjetivo, toda análise demasiada ou classificação conceitual do símbolo, corre o risco de fazê-lo desaparecer por completo. Entretanto, não conceituar definitivamente ou explicar racionalmente, mas elaborar o que nos acontece pode configurar-se como fonte de criação, de impulso para a vida. Os professores do Programa da Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPE/UFPB), Maria das Vitórias Negreiros do Amaral e Marcelo de Farias Coutinho elucidaram que eu só incorreria no risco de reduzir minhas experiências a partir de uma análise crítica, se tomasse a escrita e o estudo teórico por bases representacionistas. Segundo os referidos professores, como escrevo afetada pela experiência, não corro esse risco. Antes, a pesquisa iria produzir uma outra experiência, com o texto escrito como uma segunda obra, realizada concomitante ou posteriormente aos trabalhos práticos. De certa forma, a pesquisa seria uma transformação afetiva, mas não necessariamente racionalista. Para a manutenção da sacralidade (vida) das imagens criadas com as performances e mesmo dos afetos terríficos, precisaria não representar em palavra ou ação artística, precisaria estar vivendo a experiência da investigação, e não tratá-la como independente de mim.

A representação deixa escapar o mundo afirmado da diferença. A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; ela mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada. O movimento, por sua vez, implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação (DELEUZE, 2015, p. 62, 63).

Que assim fosse o meu percurso com o estudo, uma forma de acontecimento, não de interpretação. Como dispositivo inicial para a elaboração das questões trazidas para a pesquisa, trabalhei com argila junto à artista pernambucana Christina Machado³². Com barro, tiramos o molde de algumas partes do meu corpo, cujas imagens estarão dispostas ao longo do presente texto, apesar de que não me debrucei sobre a análise das mesmas. Este trabalho foi mais um motor, indutor de estudo e reflexão por meio da prática artística. Fez parte do diário de atelier / processo, mencionado em *Desadormecer*.

Inicialmente também o pensamento complexo de Edgar Morin me interessava, principalmente o abraço das contradições, o desenvolvimento de teorias e “racionalidades” abertas. “A polarização, qualquer que seja, é um modo de pensar incompleto” (HIRTENSTEIN, 2006, p. 34). Morin não deixa “o sistema de idéias corroer e destruir o problema da existência e da subjetividade” (MORIN, 1997, p. 67). Percebi que além dos professores do Programa da Pós-Graduação poderia contar com autores que ampliassem a força da vida por meio do estudo teórico. Percebi que o conhecimento poderia ser utilizado para dar força ao cotidiano, principalmente quando aliado à prática artística. Incorporei ao presente processo investigativo a perspectiva de que a arte é produtora de saberes. Tomei a criação das imagens como uma forma de conhecimento não secundário, mas tão importante quanto o teórico.

Em certa medida, de várias maneiras imperfeitas, individual e coletivamente, temos meios para guiar a criatividade e, com isso, melhorar a existência humana em vez de piorá-la. Isso não é fácil de realizar; não há diretrizes a seguir, os êxitos podem ser pequenos, o malogro é provável. Entretanto, se a criatividade for dirigida com sucesso, mesmo modestamente, permitiremos à consciência, mais uma vez, cumprir seu papel de regulador homeostático da existência. Conhecer contribuirá para ser (DAMÁSIO, 2000, p. 399).

A partir desta perspectiva foi que visionei a criação de outras imagens, que se diferenciasssem das imagens consteladas no passado, para o devir das questões sobre as quais reflito. Como a imagem é uma presença, ela é

(...) mais carregada, instantaneamente, de sentido simbólico, do que o discurso teórico, que deve, ele, passar pelo canal da linguagem e de suas representações conceituais (...) a imagem simbólica é ativa, dotada de um poder imediato de transformação daquele que vê, e logo a vive (ROCHA PITTA, 2017, p. 57).

32 Para mais informações, ver <http://christinamachado.com.br>.

Mergulhei nas imagens que foram criadas com a presente investigação. Apropriei-me da qualidade de arrebatamento por elas ofertadas a fim de reanimar a experiência de estar viva. Por meio da arte, os significados que eu precisava foram sendo encontrados. É importante esclarecer o que entendo por fantasma, tema norteador da residência artística e da presente pesquisa, pois

Fantasmas e saberes são termos identificados com dois paradigmas que geralmente não são associados. Os fantasmas são invocados a partir da superstição, da magia, da alucinação, do sonho. Os saberes operam sobre o conhecimento, a razão, a objetividade, a especulação. Os textos e os discursos que levam a um e outro são encontrados apenas no terreno da disputa: o texto poético, que nunca para de adicionar experiências, criptografa seu caráter no símbolo; o texto teórico, que sempre é anunciado como contemporâneo, resume sua sabedoria no conceito. Parece que a humanidade realizou um esforçado caminho para sacrificar a alguns em busca da consagração de outros; compreendendo que o 'progresso' ou a 'evolução' estariam num destacamento violento de tudo o que pudesse ofuscar o julgamento, a razão iluminadora. No entanto, os fantasmas encontram sua própria luz em sua etimologia³³ e, nela, um saber próprio. O conhecimento da fantasia e do fantasma é o conhecimento da imaginação e seus gestos: os imaginários, a poesia, a ficção (REY, 2009, p. 01)³⁴.

A Fenomenologia da imaginação que é uma metodologia de pesquisa não positivista, oferece os meios para o trabalho com a noção de fantasma sobre a qual elaboro. Nomeio de fantasma o que identifico como memória traumática existencial do próprio sujeito ou dos seus antecessores familiares. Ações e reações redutoras da vida e repetitivas, sem que se compreenda a causa da repetição ou sua finalidade. Observo que uma gravidez indesejada ou conturbada pode dar origem a um fantasma. Um registro afetivo advindo de vivências infantis e pré-natais que se caracterize por algum tipo de ameaça ao pleno

33 Aristóteles señala: "Y como la vista es el sentido por excelencia, la palabra "imaginación" (phantasia) deriva del a palabra "luz" (pháos) puesto que no es posible ver sin luz" (Acerca del alma . Madrid: Cremos, 2003: 229). ARISTÓTELES. Acerca del alma. Madrid: Gredos, 2003.

34 "Fantasmas y saberes son términos que se identifican con dos paradigmas que no suelen asociarse. Los fantasmas son invocados desde la superstición, la magia, la alucinación, el sueño. Los saberes operan sobre el conocimiento, la razón, la objetividad, la especulación. Los textos y los discursos que conducen a unos y a otros se encuentran únicamente en el terreno de la disputa: el texto poético, que nunca termina de adicionar vivencias, cifra su carácter en el símbolo; el texto teórico, que se anuncia siempre coetáneo, compendia su sapiencia en el concepto. Parece que la humanidad hubiera recorrido un esforzado camino para sacrificar a unos en pos de la consagración de los otros; que hubiera entendido su 'progreso' o su 'evolución' como un desprendimiento violento de todo aquello que pudiera hacerle sombra al conocimiento juicioso, a la razón iluminante. Sin embargo, los fantasmas encuentran su propia luz en su etimología y, en ella, un saber propio. El saber de la phantasia y la phantasmata es el saber de la imaginación y sus gestos: los imaginarios, la poesía, la ficción" (REY, 2009, p. 01).

desenvolvimento da vida, por exemplo, pode tornar-se um fantasma na vida subsequente do bebê, que poderá reagir de maneira instintiva/inconsciente e muitas vezes destrutiva, quando algo na sua trajetória existencial despertar a lembrança daquela ameaça.

Considero que arquivamos registros (memórias) de experiências intrauterinas, os quais podem repercutir inconscientemente muito tempo depois do momento em que se originaram, muito tempo depois do acontecimento, porque "imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama" (BACHELARD, 2013, p. 15). Fortes emoções são imagens grandiosas, e mais ainda quando a vida apenas começou, no caso dos bebês. Memórias traumáticas podem também ser passadas transgeracionalmente. Trago o autor universalista e pioneiro na filosofia perene³⁵, René Guenon (1886–1951), que é também um dos maiores teóricos sobre Estudos Tradicionais, para observar o tema da herança psíquica. O autor afirma que:

(...) há não apenas uma hereditariedade fisiológica, mas também uma hereditariedade psíquica, ambas explicáveis exatamente da mesma forma, isto é, pela presença, na constituição do indivíduo, de elementos tomados emprestados do meio especial em que ocorreu seu nascimento. Ora, no ocidente, alguns se recusam a admitir a hereditariedade psíquica, porque, não conhecendo nada além do domínio ao qual ela se relaciona, crêem que esse domínio deve ser o que pertence exclusivamente ao próprio ser, que representa o que ele é independentemente de qualquer influência do meio (GUENON, 1993, p. 82).

A este tipo de memória/herança psíquica conforme abordada por Guenon, chamo igualmente de fantasma, algo que se aproxima da noção de ressonância mórfica, desenvolvida pelo biólogo Rupert Sheldrake. Para explicar o conceito de ressonância mórfica, Sheldrake afirma que as tão conhecidas "leis da natureza" são na verdade hábitos estabelecidos por seres anteriores da espécie, com intuito de adaptação e sobrevivência. Hábitos passados adiante por meio de uma rede de informações que determina formas de comportamento e experimentação da vida. Sua hipótese parte da noção de que

(...) campos morfogenéticos específicos são responsáveis pelas características de forma e organização de sistemas em todos os níveis de complexidade, não apenas no reino da biologia, mas também nos da química e física. Estes campos ordenam sistemas aos quais estão associados, afetando eventos que, de um ponto de vista energético, parecem ser indeterminados e

35 A Filosofia Perene propõe que as diferentes religiões constituem distintas linguagens que expressam uma mesma Verdade metafísica, universal e perene.

IMAGEM 10 – Diário de atelier.

Foto: Christina Machado.



probabilísticos; eles impõem padrões restritivos nos possíveis resultados dos processos físicos. Se campos morfogenéticos são responsáveis pela organização e forma de sistemas materiais, eles devem possuir estruturas características. Então de onde vêm as estruturas desses campos? São derivadas dos campos morfogenéticos associados a sistemas similares predecessores: os campos morfogenéticos de todos os sistemas passados tornam-se presentes a qualquer sistema similar subsequente por meio de uma influência cumulativa que atua através do tempo e do espaço. De acordo com esta hipótese, os sistemas são organizados do modo que são porque sistemas similares foram organizados daquela forma no passado. Por exemplo, as moléculas de um complexo químico orgânico cristalizam em um padrão característico porque a mesma substância cristalizou daquele modo anteriormente; uma planta toma a forma característica da sua espécie porque membros anteriores da espécie tomaram aquela forma; e animais agem instintivamente de um modo particular porque animais semelhantes comportaram-se daquela forma previamente (SHELDRAKE, 2009, p. 03, 04)³⁶.

No entanto, os campos mórficos não são estáticos/fixos, mas transportam a

(...) memória coletiva, instintiva. Cada indivíduo se aproveita e contribui para a memória coletiva da espécie. Isto significa que novos padrões de comportamento podem se espalhar mais rapidamente do que de outra forma seria possível (SHELDRAKE, s.d., p. 01)³⁷.

36 “(...) specific morphogenetic fields are responsible for the characteristic form and organization of systems at all levels of complexity, not only in the realm of biology, but also in the realms of chemistry and physics. These fields order the systems with which they are associated by affecting events that, from an energetic point of view, appear to be indeterminate or probabilistic; they impose patterned restrictions on the energetically possible outcomes of physical processes. If morphogenetic fields are responsible for the organization and form of material systems, they must themselves have characteristic structures. So where do these field structures come from? They are derived from the morphogenetic fields associated with previous similar systems: the morphogenetic fields of all past systems become present to any subsequent similar system by a cumulative influence that acts across both space and time. According to this hypothesis, systems are organized in the way they are because similar systems were organized that way in the past. For example, the molecules of a complex organic chemical crystallize in a characteristic pattern because the same substance crystallized that way before; a plant takes up the form characteristic of its species because past members of the species took up that form; and an animal acts instinctively in a particular manner because similar animals behaved like that previously” (SHELDRAKE, 2009, p. 03, 04).

37 “Morphogenetic fields are not fixed forever, but evolve. (...) I propose that that they are transmitted from past members of the species through a kind of non-local resonance, called morphic resonance. The fields organizing the activity of the nervous system are likewise inherited through morphic resonance, conveying a collective, instinctive memory. Each individual both draws upon and contributes to the collective memory of the species. This means that new patterns of behaviour can spread more rapidly than would otherwise be possible. (...) The resonance of a brain with its own past states also helps to explain the memories of individual animals and humans” (SHELDRAKE, s.d., p. 01). Extraído do texto: Morphic Resonance and Morphic Fields – an Introduction. Disponível em: <https://www.sheldrake.org/research/morphic-resonance/introduction>. Acesso em

Por esse prisma, a repetição trágica exposta nos aludidos relatos familiares pode ser compreendida como um hábito sobre o qual é possível intervir com vistas à sua modificação. Influências do meio sobre o indivíduo e vice-versa são mais amplas do que um olhar ligeiro pode supor, elas se estendem indefinidamente em todos os sentidos, alcançando o meio cósmico.

Com efeito, o meio cósmico, que é o campo do estado de manifestação considerado, só pode ser imaginado como um conjunto, cujas partes estão todas ligadas entre si, sem nenhuma solução de continuidade, pois imaginá-lo de outro modo equivaleria a supor a existência nele de um "vazio", ao passo que, não sendo uma possibilidade de manifestação, não poderia ter qualquer lugar nele. Como consequência, deve necessariamente haver relações, isto é, no fundo, ações e reações recíprocas, entre todos os seres individuais que são manifestados nesse campo, quer simultânea, quer sucessivamente; do mais próximo ao mais distante (e isso deve ser entendido no tempo tanto quanto no espaço) (GUENON, 1993, p. 83).

Na mesma linha de raciocínio, Gilbert Durand afirma que as imagens de toda expressão humana se inserem em um trajeto que nomeia "antropológico", o qual começa a nível neurobiológico, para se estender ao nível cultural. Durand afirma que: "(...) precisamos nos colocar deliberadamente no que chamaremos de trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social" (DURAND, 2012, p. 41). O autor observa que deste "vaivém contínuo" é que emerge o capital referencial de todos os gestos possíveis da espécie *homo sapiens*, os *schemes*³⁸. De acordo com a abordagem do Imaginário, esta tendência inata ao gesto (*scheme*) é que dá origem a criação das imagens por parte do *homo sapiens*.

Relacionando o pensamento de Sheldrake com a teoria Durandiana, que imbrincamentos podem existir entre esta mencionada formação de gestos/imagens e os hábitos desenvolvidos por grupos familiares? A doutora em psicologia Anne Ancelin Schützenberger (1919–) dedica-se ao estudo da árvore genealógica dos seus clientes, indo muito além do registro de datas e nomes. Seu intuito é observar vínculos, dificuldades, eventos importantes, traumas e segredos que estão envolvidos na história de cada um.

15/06/2017.

38 "O esquema é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade do imaginário. (...) São estes esquemas que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação" (DURAND, 2012, p. 60). Ocorre que a tradução de "*schème*" por "esquema", nesta citação, não é satisfatória. O termo *schème* se inclui na categoria do verbal, isto é, da ação e do gesto.



IMAGEM 11 – Frida Kahlo. Moisés.

Fonte: <http://mundo-e-arte.blogspot.com.br/2015/05/pinturafrida-kahlo.html>

Interessa ao presente estudo a noção de que quando um ancestral sofre alguma dor, é fundamental para a descendência que a sua dor seja reconhecida. A abordagem da mencionada autora parece dialogar com o conceito de ressonância mórfica enquanto memória coletiva; como se cada família tivesse suas próprias informações/imagens, às quais todos os membros têm acesso e estão conectados. Nas palavras de Schützenberger

Quando observamos estruturas familiares de perto, descobrimos um certo número de 'estruturas herdadas' que incluem repetições que não foram conscientemente escolhidas ou percebidas. (...) É como se a composição e estrutura repetitivas fossem hereditárias, psicologicamente hereditárias, como se existisse uma regra não escrita seguida pelos membros da família, em mente e corpo (SCHÜTZENBERGER, 2010, p. 121)³⁹.

Na minha pesquisa, casais estariam conectando-se a um hábito trágico, relativo à concepção. Quando suponho o arquivo de memórias intrauterinas, minha fala parte de um lugar de sobrevivente das consequências de um hábito repetido entre meus familiares (separação entre mães e crias). Pensar que a cura para esta repetição traumática possa estar mais acessível por meio de um desvio na repetição, onde a criação, a criatividade não seja negada, oferece um senso de orientação, de direcionamento para as questões que discuto. Proponho que a efetuação desse desvio seja realizada por meio da arte e pergunto se os processos artísticos são capazes de gerar ressonâncias mórficas.

39 "When we observe family structures closely, we discover a certain number of "hereditary structures" which include repetitions that have not been consciously decided upon or even noticed. (...) It is as though the family composition and structure were repetitive and hereditary, psychologically hereditary, as if there were an unwritten rule followed by the family members, in mind and body" (SCHÜTZENBERGER, 2010, p. 121).

Rupert Sheldrake⁴⁰ afirma que a ressonância mórfica é uma qualidade natural, não apenas dos humanos, mas de todos os seres vivos. Isto é algo que tem sido entretanto, negligenciado pela Ciência tradicional e pelos Sistemas Educativos mundiais.

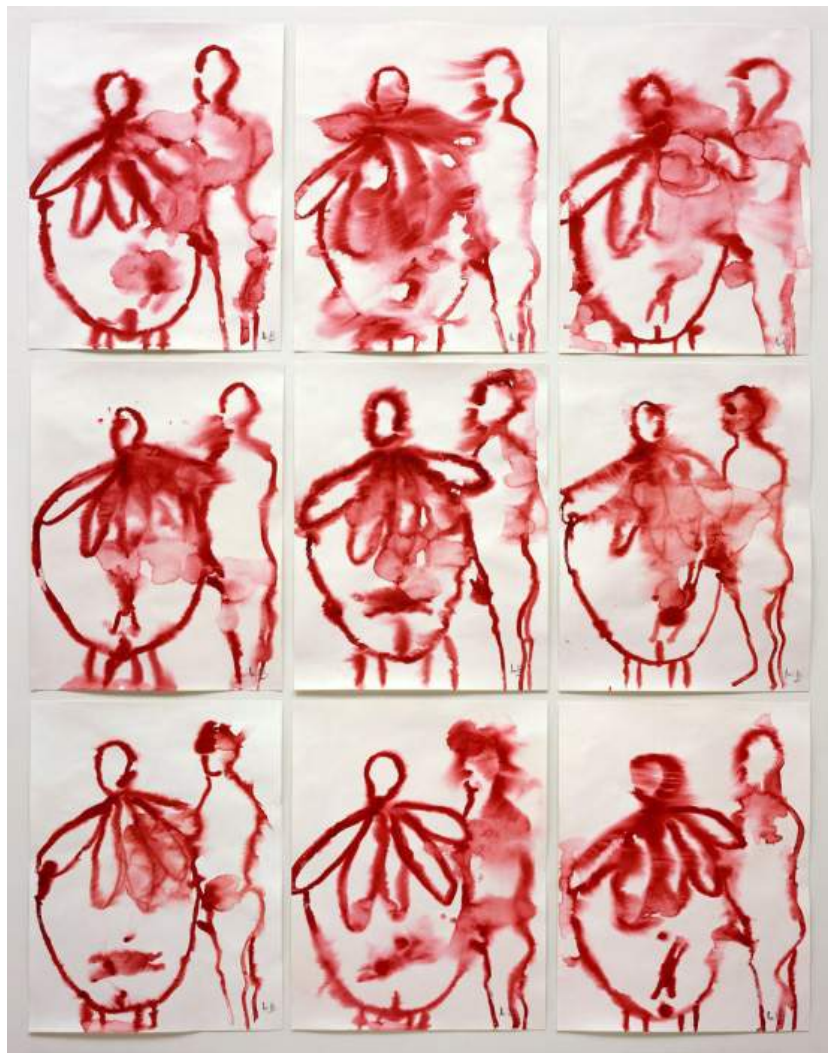
As pesquisas de Sheldrake abrangem o planeta Terra e o foco de Schützenberger é o subjetivo/familiar, mas ambos parecem partir de um mesmo ponto de referência/ base ideológica. Na mesma linha desses autores, Carl Gustav Jung defende a ideia de que constelamos em nossas vivências pessoais questões não resolvidas de gerações anteriores. Em “Memórias, Sonhos e Reflexões”, Jung afirma que a partir do trabalho sobre a sua própria árvore genealógica passou a compreender a estranha comunhão de destinos que o ligava a seus antepassados. Em suas palavras:

Tenho a forte impressão de estar sob a influência de coisas e problemas que foram deixados incompletos e sem resposta por parte de meus pais, meus avós e de outros antepassados. Muitas vezes parece haver numa família um carma impessoal que se transmite dos pais aos filhos. Sempre pensei que teria de responder a questões que o destino propusera a meus antepassados, sem que estes lhes houvessem dado qualquer resposta; ou melhor, que deveria terminar ou simplesmente prosseguir, tratando de problemas que as épocas anteriores haviam deixado em suspenso. Por outro lado, é difícil saber se tais problemas são de natureza pessoal ou de natureza geral (coletiva). Parece-me ser, este último, o caso. Enquanto não é reconhecido como tal, um problema coletivo toma sempre a forma pessoal e provoca, ocasionalmente, a ilusão de uma certa desordem no domínio da psique pessoal (JUNG, 2006, p. 265, 266).

Os rumos da presente investigação levaram a identificar fatores coletivos na base dos acontecimentos familiares que relato. Com o estudo, busquei observar a instância pessoal para daí alcançar o coletivo, considerando que o fato de prestar atenção em determinadas questões, torna-nos capazes de afetá-las. O modo como organizamos os encontros e a vida em geral não estão encerrados (sem possibilidade interventiva) dentro de campos morfogenéticos, nem vêm totalmente ao acaso.

40 “And unfortunately the world view aspect of science has come to inhibit and constrict the free inquiry which is the very lifeblood of the scientific endeavour” (SHELDRAKE, 2013). Extraído da palestra “The Science Delusion”, por Rupert Sheldrake. Disponível em: <https://www.sheldrake.org/reactions/tedx-whitechapel-the-banned-talk>. Acesso em: 17/06/2017. Nessa aula o professor Sheldrake aponta os principais equívocos da Ciência contemporânea. A aula foi censurada e banida da internet, considerada pseudociência pelos organizadores do TED TALK.

IMAGE 12 – Louise Bourgeois. The Family, 2010.
Fonte: https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/motherhood_family.



De acordo com o conceito de autopoiesis observado em *Desadormecer*, também somos a causa das nossas experimentações. Rupert Sheldrake relaciona o que entendemos por memória às redes de informações, aos campos mórficos, não materiais, existentes no Planeta. Segundo o autor, os campos morfogenéticos assemelham-se a outros mais conhecidos como: elétrico, magnético, quântico, gravitacional. Outrossim,

Não existe necessidade de todas as memórias serem 'arquivadas' dentro do cérebro (...) Os campos mórficos de atividade mental não estão confinados no interior de nossas cabeças. Eles se estendem para muito além de nosso cérebro através de intenção e atenção (SHELDRAKE, s.d., p. 02)⁴¹.

Cruzando esta formulação com o pensamento bachelardiano, nós acessaríamos essas redes (de memória/informação/imagem) e ao mesmo tempo deformaríamos as imagens captadas, criando outras imagens no momento presente? É isso o que nos singulariza? É o processo criativo da imaginação? No caso das repetições trágicas que observo, a questão seria uma espécie de incapacidade de deformar as imagens antigas, de fazer diferente; um impedimento imaginativo/criativo nas circunstâncias descritas?

Para Durand isso teria ligação com o fato de que "a nossa civilização racionalista e o seu culto pela desmistificação objetiva" estão em crise (DURAND, 2012, p. 429). De acordo com a sua leitura estamos submersos por uma espécie de "ressaca" emergente principalmente de dois fatores: maus tratos à subjetividade e negação ao que é da ordem do irracional. Na sua perspectiva, ambos "subjetividade" e "experiência do irracional" se colocam como contraponto ao excesso de racionalismo culturalmente cultuado, fazendo com que os direitos a uma imaginação plena sejam reivindicados por meio da multiplicação das psicoses, consumo excessivo de bebida alcoólica e narcóticos, assim como pela exaltação nas atividades artísticas.

41 "There is no need for all memories to be "stored" inside the brain (...) The morphic fields of mental activity are not confined to the insides of our heads. They extend far beyond our brain though intention and attention. We are already familiar with the idea of fields extending beyond the material objects in which they are rooted: for example magnetic fields extend beyond the surfaces of magnets; the earth's gravitational field extends far beyond the surface of the earth, keeping the moon in its orbit; and the fields of a cell phone stretch out far beyond the phone itself. Likewise the fields of our minds extend far beyond our brains" (SHELDRAKE, s.d., p. 02). Extraído do texto: *Morphic Resonance and Morphic Fields – an Introduction*. Disponível em: <https://www.sheldrake.org/research/morphic-resonance/introduction>. Acesso em 15/06/2017.

Para evitar os efeitos perversos decorrentes do referido excesso da prática racionalista – a anestesia da criatividade imaginária – o autor propõe o cultivo de uma pedagogia da imaginação a ser desenvolvida ao lado das culturas física e do raciocínio. Isso porque a espontaneidade imaginativa é a principal vocação ontológica do ser humano, é o que nos move em oposição ao nada do tempo e da morte. Em outras palavras,

Impõe-se então uma educação estética, totalmente humana, como educação fantástica à escala de todos os fantasmas da humanidade. Não só nos é possível reeducar a imaginação no plano do traumatismo individual como o tenta a 'realização simbólica', não só se pode corrigir individualmente o déficit imaginário, causador de angústia, pela psicoterapia que utiliza o 'sonho acordado', as experiências sócio dramáticas esboçam uma pedagogia da imaginação que a educação deve ter em conta para o bem e para o mal (DURAND, 2012, p. 430, 431).

Na perspectiva durandiana,

A pedagogia do imaginário tem na função de eufemização da imaginação a sua justificação, porquanto o sentido último da função fantástica reside no eufemismo. E aqui o eufemismo afirma não somente o poder do homem de melhorar o mundo, como também se ergue contra o destino mortal. O que está pois aqui em causa é a transformação da morte e das coisas num contexto da verdade e da vida. A este respeito, Gilbert Durand salienta que o imaginário, ao constituir a essência do espírito, representa *o esforço do ser para levantar uma esperança viva face e contra o mundo objectivo da morte* (1984, p. 499). Neste sentido, o imaginário, devedor da imaginação criadora, visa a transformação eufêmica do mundo e, na qualidade de intellectus sanctus, procura subordinar o ser às ordens do melhor. É pois neste fim último que reside o projeto da função fantástica e, por conseguinte, é este mesmo projeto que ajuda quer a compreender melhor os estados de consciência, quer a hierarquizar as faculdades da alma (ARAÚJO, TEIXEIRA, 2009, p. 11).

Por outro lado, é importante ter clara a noção de que

Quer você esteja imobilizado pelo curare⁴² ou apenas devaneando no escuro sem se mover, as imagens que se formam em sua mente sempre sinalizam ao organismo o modo como você foi mobilizado pela tarefa de formar imagens, evocando reações emocionais. Não há como você evitar que seu organismo seja afetado, sobretudo nos aspectos motor e emocional, pois isso está incluído em ter uma mente (DAMÁSIO, 2000, p. 193, 194).

42 Termo genérico usado para descrever venenos indígenas extraídos de plantas da América do Sul.

Sobre a constelação das vivências de alcoolismo, depressão, estados compulsivos e medos, nas mulheres observadas com a pesquisa, reflito se o impedimento imaginativo está corroborado por uma fixação em imagens de morte, por isso a sentimos de fato no corpo, como uma morte em vida. Digo isso porque

A importância da fantasia e do imaginário no ser humano é inimaginável; dado que as vias de entrada e de saída do sistema neurocerebral, que colocam o organismo em conexão com o mundo exterior, representam apenas 2% do conjunto, enquanto 98% se referem ao funcionamento interno, constitui-se num mundo psíquico relativamente independente, em que fermentam necessidades, sonhos, desejos, idéias, imagens, fantasias, e este mundo infiltra-se em nossa visão, ou concepção, do mundo exterior (MORIN, 2011, p. 21).

Ou seja, mesmo que identifiquemos nos relatos familiares que trago para a pesquisa extrema semelhança, tal fato não impede que haja diferença de natureza qualitativa intrínseca. Trata-se de um tipo de repetição que não é mimesis, representação. As repetições observadas na presente investigação denotam uma aparência externa igual, mas resguardam inescapáveis diferenças ontológicas interiores. Cada retorno geracional traz a sua própria diferença, e isso faz com que não sejam como cópias de um original.

Ora, cada pessoa é, a um só tempo, conquista e dádiva; ela participa da herança biofisiopsicológica de uma humanidade mil vezes milenar; é influenciada por diferenciações culturais e sociais próprias a seu meio imediato de desenvolvimento e, a tudo isso, acrescenta os frutos de uma experiência única e as ansiedades da situação que vive no momento (CHEVALIER, 2009, p. XIV).

Cada uma das mulheres que está envolvida nas repetições sobre as quais relato vive em determinado momento histórico, estabelece relações diversas, apresenta singularidades próprias. Mesmo as separações em si não são idênticas, mas conectam-se na tragédia inexplicada, como se os sujeitos envolvidos não encontrassem forma de substituição da mesma. Refiro-me à morte, quando

Vem dos vales a voz. Do poço.
 Dos penhascos. Vem funda e fria
 Amolecida e terna, anêmonas que vi:
 Corfu. No mar Egeu. Em Creta.
 Vem revestida às vezes de aspereza
 Vem com brilhos de dor e madrepérola
 Mas ressoa cruel e abjeta
 Se me proponho ouvir. Vem do Nada.
 Dos vínculos desfeitos. Vem do Nada.
 Dos vínculos desfeitos. Vem dos ressentimentos. E sibilante e lisa
 Se faz paixão, serpente, e nos habita
 (HILST, 1998, p. 27)⁴³.

A morte é o que se repete, como uma forma de *pathos*⁴⁴, a partir do processo gestativo. O mesmo padrão arquetípico aparece constelado em imagens distintas, como ocorre com o mito, cujo fundamento é redundantemente repetido de formas variadas, “ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances” (DURAND, 2011, p. 86). Sob a diversidade das imagens e narrativas, um mesmo conjunto de relações pode ser apresentado, uma mesma estrutura pode funcionar. O mito condensa

numa só história, uma multiplicidade de situações análogas; (...) permite a descoberta de tipos de relações constantes, i.e., de estruturas. Mas essas **estruturas**, animadas de símbolos, não permanecem estáticas. Seu dinamismo pode tomar duas direções opostas. A via de identificação com os deuses e com os heróis imaginários conduz a uma espécie de alienação (...). Ao contrário, a via de integração dos valores simbólicos, expressos através das estruturas do imaginário, favorece a individuação ou o desenvolvimento harmonioso da pessoa; essas estruturas são, nesse caso, chamadas de isomorfas, homogeneizantes, como incitações a que seu sujeito se torne ele próprio, em vez de alienar-se num herói mítico (CHEVALIER, 2009, p. XIX).

43 Da noite. Canto III.

44 “Pathos é uma palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento e assujeitamento”. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/pathos/17615/>. Acesso em 14/09/2017.

Ademais, o símbolo, “debaixo das pressões culturais, transmigra e carrega-se de significações diferentes” (DURAND, 2012, p. 78). Torna-se mais forte ou fraco na consciência, atitudes e vida cotidiana individual e coletiva. Ele é elemento essencial no processo de comunicação. Um símbolo é considerado vivo se desencadeia uma vibrante ressonância no grupo cultural em que emerge; e “morto”, se estiver limitado aos seus próprios significados objetivos. Segundo Eliade (1998), compreender o sentido de estranhas formas de conduta equivale a reconhecê-las como fenômenos humanos, de cultura. O autor sugere a identificação dos antecedentes míticos que explicam e justificam comportamentos excessivos, como temos feito com o presente estudo.

Isso de mim que anseia despedida
 (Para perpetuar o que está sendo)
 Não tem nome de amor. Nem é celeste
 Ou terreno. Isso de mim é marulhoso
 E tenro. Dançarino também. Isso de mim
 É novo: Como quem come o que nada contém.
 A impossível oquidão de um ovo.
 Como se um tigre
 Reversivo,
 Veemente de seu avesso
 Cantasse mansamente.
 Não tem nome de amor.
 Nem se parece a mim.
 Como pode ser isto?
 Ser tenro, marulhoso
 Dançarino e novo, ter nome de ninguém
 E preferir ausência e desconforto
 Para guardar no eterno o coração do outro
 (HILST, 1998, p. 11, 12)⁴⁵.



O pensamento de Mircea Eliade, Gilbert Durand, René Guenon, Anne Ancelin Shützenberger, Rupert Sheldrake e Carl Gustav Jung abrem possibilidades que vão além do cartesianismo, para minha busca. Tateio a rama secreta: o gesto da criação como uma casa/útero propícia ao reinício do mito ancestral recorrente; algum tipo de morte dissolvendo a iniciativa criativa.



Tateio. A fronte. O braço. O ombro.
O fundo sortilégio da omoplata.
Matéria menina a tua fronte e eu
Madurez, ausência nos teus claros
Guardados. (...)
(HILST, 1998, 227, 228)⁴⁶.

IMAGEM 14 - Diário de atelier.

Foto - Christina Machado.

46 Prelúdios intensos para os desmemoriados do amor. Verso II.

Na minha personalidade entretanto, o que parecia ser excessiva carga afetiva herdada de antepassados (medos) refletia minha própria incapacidade de partilhar dos códigos estabelecidos socialmente, tenha isto sido culturalmente aprendido ou não. Tomo o isolamento como um lugar de conforto. Comunicação retraída, prescindida no contato com o outro, como se me fixasse em algo que deveria ser passageiro. *Será isto fruto de um desespero, que por estar vivendo há tanto tempo não o identifico mais como tal?* “A dificuldade, no desespero, é a de ser inteiro (...). O egoísmo inerente ao desespero: nele nasce a indiferença à comunicação” (BATAILLE, 2016, p. 70). Então passa o tempo, dias, horas e detrás de tudo o medo. Até desabrochar a fala no presente texto. E pensar que a comunicação é a base da constituição do ser humano, para Humberto Maturana e Francisco Varela⁴⁷...

Para alcançar o desabrochar da fala, observei

Silenciosa aranha paciente, notei como em ligeiro promontório ela estava isolada,
notei como para explorar o vasto vazio que a circundava: ia jogando fio, fio, fio tirado de si mesma,
soltando-os sempre mais, incansável, fazendo-os correr sempre.
E tu, Ó minha alma, onde estás, cercada, separada, em desmedidos oceanos de espaço,
ininterruptamente ponderando, arriscando, jogando, buscando esferas para ligá-las,
até que esteja construída a ponte que hás de necessitar,
até que esteja segura a âncora dúctil, até que o fio de teia que lanças pegue em algum lugar,
Ó minha alma!
(WHITMAN, s.d.)⁴⁸.

47 Para Humberto Maturana e Francisco Varela (2001), um dos principais fatores por termos nos tornado humanos (como conhecemos atualmente) ao longo de três bilhões de anos, foi o desenvolvimento da linguagem, tendo esta emergido da constância nos relacionamentos afetivos.

48 “A noiseless patient spider, I mark'd where on a little promontory it stood isolated, Mark'd how to explore the vacant vast surrounding, It launch'd forth filament, filament, filament, out of itself, Ever unreeling them, ever tirelessly speeding them. And you O my soul where you stand, Surrounded, detached, in measureless oceans of space, Ceaselessly musing, venturing, throwing, seeking the spheres to connect them, Till the bridge you will need be form'd, till the ductile anchor hold, Till the gossamer thread you fling catch somewhere, O my soul”. A Noiseless Patient Spider, by Walt Whitman. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45473/a-noiseless-patient-spider>. Acesso em 23/09/2017.



Fonte: <http://www.tecnoarteneuws.com/wp-content/uploads/2013/01/moma-louise-bourgeois.jpg>.

IMAGEM 15 – Louise Bourgeois. Spider Woman.

Os fios vêm sendo lançados. Em *Desadormecer* fiz referência à videoperformance *Espaços do Silêncio* (2008), feita catarticamente após uma sessão de arteterapia. Por lidar com questões íntimas por meio da arte, naquela oportunidade já estava pesquisando, mas ainda sem que a investigação fosse uma intenção consciente. Apenas em 2014 foi que o estudo começou a se formalizar, com a residência artística e a frequência como estudante especial em disciplinas da Graduação em Artes Visuais da UFPE. Com a entrada no Mestrado (2015), minha orientadora Maria das Vitórias Negreiros do Amaral abraçou a *autopoiesis* que vinha sendo construída, indicando a trilha para sua fundamentação teórica como um processo autoeducativo por meio da arte. Um termo muito usado pela referida professora durante todo o trajeto foi *compar-trilhar*⁴⁹. Aliás não foi só na fala, ela guiou o percurso prático da presente pesquisa exatamente assim: de mãos dadas, traçou comigo roteiros, elos, curvaturas e bordados afetivos interpessoais, com o estudo e com o mundo..

49 Termo criado por Lucimar Bello e Lilian Amaral.

Inclusive o termo que fundamenta minha busca, autoeducação, vem da sua pesquisa em Arte/Educação. Em suas palavras:

A arte alimenta a imaginação, alimenta a inquietude e a criação do sujeito criador. A criação leva a caminhos, descobertas, encontros e desencontros. E é nesses caminhos e/ou descaminhos que nos encontramos, encontramos a nossa imagem, de quem somos nas imagens da criação. Nos criamos na arte? Nos entendemos na arte? Se nos forem possibilitados esses momentos de criação, seja em casa ou na escola, podemos nos reconhecer nas imagens criadas, das memórias do passado, do nosso tempo, do nosso lugar, e assim, nos aceitaremos na nossa história, nos entenderemos e reconheceremos no outro, quem somos. O ato de arte/educar leva as pessoas a se reconhecerem, isto é, a se autoeducarem, e, conseqüentemente, entenderem e reconhecerem os sujeitos que estão no seu entorno, tornando coletiva uma educação que, inicialmente, parece ser apenas de um sujeito. É uma autoeducação que acontece em rede a partir de si. O sujeito nunca está isolado mesmo que esteja na solidão (AMARAL, 2017, n.p.).

Autoeducação é uma forma de ampliação da consciência e no processo de conhecimento de si, o sentimento pode ser fator imprescindível. Segundo Antônio Damásio (2000), a sentimentalidade pode ser considerada como o nascedouro da consciência, apesar do conhecimento científico ainda não conseguir explicá-la. Com o presente estudo proponho a arte como meio de elaboração afetiva e ampliação da consciência de si, dado que

Ações eficazes requerem a companhia de imagens eficazes. As imagens permitem-nos escolher entre repertórios de padrões de ação previamente disponíveis e otimizar a execução da ação escolhida (...) As imagens também nos permitem inventar novas ações a serem aplicadas a situações inéditas e fazer planos para ações futuras – a capacidade de transformar e combinar imagens de ações e cenários é a fonte da criatividade. Se as ações estão no cerne da sobrevivência e seu poder vincula-se à disponibilidade de imagens orientadoras, então um mecanismo capaz de maximizar a manipulação eficaz de imagens a serviço dos interesses de um organismo específico conferiria uma enorme vantagem aos organismos que o possuísem, e esse mecanismo provavelmente teria prevalecido na evolução. A consciência é precisamente esse mecanismo (DAMÁSIO, 2000, p. 43, 44).

A consciência é um meio de modificar a existência e além dos sentimentos, a imaginação é indispensável a este processo, uma vez que toda criação humana advém da função imaginativa a qual é universal e “está na raiz de todos os processos da consciência” (DURAND, 2012, p. 397). Sob o viés da autoeducação, importa ainda que o sujeito dedique “fidelidade à sua própria lei”, pois “a personalidade

jamais poderá desenvolver-se se a pessoa não escolher *seu próprio caminho* (...) somente será possível que alguém se decida por seu próprio caminho, se *esse caminho for considerado o melhor*" (JUNG, 2008, p. 179). À medida em que escrevo, me dou conta de que na presente pesquisa não estive isolada, tive parceiros; e muitos, não foram apenas Marcelo e Vitória. Vivi uma

(...) solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, idéias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial: 'efeito Compton', 'efeito Kelvin' (DELEUZE; PARNET, 1998A, p. 06).

Efeito Vitória, efeito Marcelo, efeito Deleuze, efeito Maria, efeito Bachelard, efeito Jung, efeito Grupo Totem, efeito Edson, efeito Christina...

Só a instabilidade das ligações (este fato banal: por mais íntimo que seja um laço, a separação é fácil, multiplica-se e pode se prolongar) permite a ilusão do ser isolado, fechado em si mesmo e possuindo o poder de existir sem troca (BATAILLE, 2016, p. 120).

As trocas existiram e existem, mas preciso também de isolamento e solidão, mesmo que sofra quando por vezes isto se torna extremo. É na ausência "do outro" que confronto a mim mesma. Como indicador de uma via de navegação nos meus estados solitários, e também como prisma de observação das questões discutidas, assuntos que abordem o que é da ordem do *relacional* me parecem caros. Este é talvez o fio de Ariadne⁵⁰ para a saída do labirinto dos medos, dos estados compulsivos, das diversas formas de morte que relatei em *Desadormecer*.

50 "A expressão vem da mitologia grega, e faz referência ao fio que Teseu recebeu de Ariadne para escapar do labirinto após vencer o Minotauro. É o mesmo que uma ligação, um fio condutor que auxilia a sair de determinada situação problemática ou a concluir um raciocínio". Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/fio+de+ariadne/>. Acesso em 04/07/2017.

Foi a partir destas observações que busquei uma aproximação ao tema das relações humanas por meio da arte, porque os medos e as compulsões provavelmente advêm de inúmeros fatores: repetição por hábito, impedimento imaginativo, ou algum outro. Na vida cotidiana porém, todos estes fatores são atravessados por relações humanas. As mortes dos bebês e das mulheres, ou das suas ligações afetivas, podem ser compreendidas como fatalidades implicadas em uma complexa tecedura, na qual um dos elementos diz respeito às ligações humanas. Nas histórias familiares relatadas, foi sempre a partir da gestação que a tragédia aconteceu. Quando o eco das repetições me atingiu, ainda intrauterinamente, senti o corte brusco do laço afetivo com minha progenitora (o Todo). Percebi da maneira mais temível possível, a existência do movimento e do tempo: a sensação da queda.

A queda aparece como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas (...) seremos obrigados a verificar com Betcherev ou Maria Montessori que o recém-nascido é de imediato sensibilizado para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda ou no sentido de endireitar-se desencadeia uma série reflexa dominante, quer dizer, inibidora dos reflexos secundários. O movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações e as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a 'primeira experiência do medo' (DURAND, 2012, p. 112).

Não sei se fui repelida, se recebi um corte súbito na relação com minha progenitora ou se esta sensação vem na verdade da experiência existencial humana do antes e pós parto: "o afastamento de um ponto de apoio estável e terrestre" (DURAND, 2012, p. 113). Gilbert Durand afirma que por ocasião do parto experimentamos o fenômeno da vertigem, a primeira percepção da nossa condição humana e terrestre. Lygia Clark também refletiu sobre a separação do corpo materno, trago suas palavras:

Vivi também mais tarde 'a separação' em relação ao corpo da mãe. Descobri que este espaço fora por mim engolido por não poder suportar a separação, espaço esse fundamental, pois é através dele que formulamos a criação, tecendo-o como ponte com o mundo, e daí o porquê da sensação de vazio e morte quando, a obra acabada, caímos nesse espaço abismal, e também o orgasmo com gosto de morte é também o tecer esse vazio construindo assim a jouissance para depois cairmos dentro do mesmo (...) Um dia terei que escrever um livro onde essa análise unifique arte, criação e vida numa só experiência (CLARK, 1996, p. 246).

Ana Mendieta cita algo semelhante:

Eu tenho conduzido um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino. Tendo sido arrancada de minha terra natal (Cuba) durante minha adolescência, sou esmagada pelo sentimento de ter sido lançada para fora do útero (Natureza) (MENDIETA apud MENDIETA, 2013, p. 05)⁵¹.

“Ter sido lançada para fora” remete a dividir, separar, lutar e purificar, que são tentativas de vitória sobre a morte por um viés onde “os símbolos constelam em torno da noção de Potência” (ROCHA PITTA, 2017, p. 29). De modo análogo, noto que meu automatismo no corte⁵² das relações e posterior isolamento, pode ser fruto de um desejo inconsciente de reconquistar a potência intrauterinamente perdida. Neste tipo de reatividade, o medo instiga, desvencilha-se da inércia; as armas cortantes são como a antítese do processo gestativo.

Discuto sobre estes aspectos como forma de aproximação ao simbolismo que pode estar se constelando na minha experiência subjetiva e consequentemente, nos assuntos observados com a presente investigação. Encontrei correspondência entre muito do que fiz em termos artísticos e os rituais de passagem, conforme abordados por Van Gennep (2013) na Ciência Antropológica. Uma das inquietudes desta fase do estudo foi que, ao tentar relacionar o que estava sendo desenvolvido na prática artística com as classificações antropológicas, tive a impressão de estar criando uma história de caráter ficcional. Ou seja, que estava inventando, criando uma narrativa que tentasse explicar meu enlace com a performance. Isto até perceber que “uma experiência é sempre uma ficção; é algo que nós mesmos fabricamos, que não existe antes e que não existirá depois” (FOUCAULT, 2010, p. 45). *Quando na vida não estamos criando falas e elaborando situações, muitas vezes sem outra utilidade que não seja a simples criação de sentido?*

51 “I have been carrying on a dialogue between the landscape and the female body. Having been torn from me homeland (Cuba) during my adolescence, I am overwhelmed by the feeling of having been cast out from the womb (Nature)” (MENDIETA apud MENDIETA, p. 05). Disponível em: http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/12/giornale_ana_mendieta_definitivo.pdf. Acesso em: 18/05/2016.

52 Trabalhar com instrumentos de corte pode ser facilitador de insights e catarses (tesouras, facas, etc.). E também de costura, ligação: agulha, fios..

Outrossim, nessas ocasiões,

(...) pomos em atividade uma função da mente que é a imaginação. A razão, outra função da mente, permite sem dúvida analisar os fatos, compreender a relação existente entre eles, mas não cria significado. Para que a criação ocorra é necessário imaginar (ROCHA PITTA, 2017, p. 17).

Para a presente investigação, foi necessário aliar as cerimônias ritualísticas ao estudo teórico e à poesia, a intervalos de tempo e à reflexão. Considero as performances que fiz reunidas, como parte de uma coleção de trabalhos de arte e não como ações pontuais isoladas. Elas foram úteis à investigação e à modificação do meu estado de consciência. Ressalto que o lugar da performance a partir do qual minhas reflexões se baseiam é o da arte-experimentação, por isso não trouxe para o diálogo as antropologias e demais teorias⁵³ que lidam com a ideia da performance enquanto linguagem artística. O que fiz foi uma livre analogia entre o que desenvolvi com as performances e os rituais de separação, de margem e de agregação antropológicos, conforme verificados por Van Gennep (2013). Pretendi um avizinhamento das tradições que vieram muito antes de mim, dos povos “das origens”, para me contagiar da sua prática, a fim de alcançar o objetivo da pesquisa que em suas bases caracteriza um processo de cura.

Na Antropologia das Religiões a ritualística tradicional dos povos é composta por repetições milenares, que asseguram a eficácia dos seus procedimentos. Especificamente os ritos de passagem configuram um conjunto de cerimônias por meio das quais o participante atravessa limites significativos, que demarcam a transformação do seu estado inicial. O participante geralmente é segregado do espaço/ tempo cotidianos para em seguida ser re-estabelecido nesse mesmo corpo social, de modo mais adaptado ao grupo (Eliade, 1998; Gennep, 2013; Turner, 1974). Para Rupert Sheldrake, os rituais coletivos⁵⁴ criam ressonâncias e afirmam uma identidade, uma participação em determinado grupo.

53 Estas ficam como proposta de ampliação do presente estudo no Doutorado, de um olhar para o mito como suporte das ações performáticas e do rito como manifesto íntimo e cultural ao mesmo tempo.

54 “In general, rituals are highly conservative in nature and must be performed in the right way, which is the same way they have been performed in their past. (...) Ritual acts must be performed with the correct movements, gestures, words, and music throughout the world. The same pattern is found from one country to another as participants perform the ritual in the same way it has been performed countless times in the past. When people are asked why they do this, they frequently say that this enables them to participate with their ancestors or predecessors. So rituals have a kind of deliberate and conscious evocation of memory, right back to the first act. If morphic resonance occurs as I think it does, this conservatism of ritual would create exactly the right conditions for morphic resonance to occur between those performing the ritual now and all those who performed it previously” (SHELDRAKE, s.d, p. 04, 05). Disponível em: https://www.sheldrake.org/files/pdfs/papers/morphic2_paper.pdf. Acesso em 17/06/2017.

Tais rituais são conservadores: o que é dito, a língua que é utilizada, os materiais e objetos devem ser como os primeiros. Isto é para que a ressonância seja de acordo com o momento “perfeito” da primeira vez. Desta forma o participante mantém-se conectado à ancestralidade, ou seja, a ritualística mantém coesos vivos e mortos que fazem parte daquele grupo social.

Por outro lado, toda essa repetição anula a experiência subjetiva e a instauração da sua própria autoridade (Bataille, 2016). *O que poderia ser o rito em uma instância pessoal, artística, performática? Como concebê-lo sem uma herança coletiva, sem uma repetição ancestral?*

Consoante mencionado em *Desadormecer*, considerei as performances que fiz como rituais por causa da maneira como foram realizadas, com a exposição e suscetibilidade do corpo, as preparações, o sangue presente, a busca por significado para existência, etc. Considerei-as como ações contrárias às que foram repetidas pelas mulheres da minha família (corte na relação com suas potências criativas), daí o uso da nomenclatura contra-ritos⁵⁵ para os meus trabalhos com a performance. Mantive sua organização como sendo parte de um ritual de passagem que em vez de ser fundamentado na reafirmação do passado, baseou-se na suspensão da repetição trágica. Pretendi a criação de um desvio, de uma interrupção nos modelos repetidos ao longo do tempo pelos integrantes da minha família. Os modos como interagi com o corpo levaram-me a um afastamento da normatividade instituída no meio social que frequentei até aquela oportunidade, em vez de uma maior adaptação à mesma (no tocante aos temas abordados).

Um ponto de convergência com os ritos tradicionais é o fato das performances que realizei comporem imagens do corpo e da vida, carregadas de afeto/emoção. Por este motivo escolhi o ritual performático como modelo poético, para dar ênfase ao processamento afetivo no corpo, tomando por realidade tudo aquilo que é, no aqui e agora da vida.

55 Para distinção entre os ritos que são a confirmação dos significados coletivos e aqueles que propõem uma reforma nos mesmos, uso as nomenclaturas ritos positivos e contra-ritos, respectivamente.

As performances foram o antídoto, a cura para algo que tendia a se repetir; foram a sua descontinuação, a quebra de um tabu. O “tabu não é autônomo. Só existe na medida em que é a contrapartida dos ritos positivos” (GENEEP, 2013, p. 28). O ritual positivo praticado pelas mulheres da minha família, além da interrupção do processo criativo com as variadas formas de morte, situou-se em um estado fixo de desconsideração da sua singularidade – que igualmente remete ao tema da interrupção criativa. Neste caso, o agir sobre si mesmas, a mobilidade subjetiva, tornou-se o tabu. Os contra-ritos/performances que realizei foram a própria efetuação prática desta recusa.

Para minimizar os riscos e o medo do fracasso, procurei lentamente costurar um relacional com o fazer criativo, com a arte (performance/re-performance). Com algumas das ações, contrapus modelos culturalmente instituídos sobre maneiras (hábitos?), de ser mulher. As re-performances que fiz das artistas Yoko Ono e VALIE EXPORT, por exemplo, que veremos adiante, escancaram a violência dos modos culturais sobre o corpo da mulher.

O trajeto com os trabalhos práticos foi concluído em consonância com meus estados emocionais, porém em meio a poucas ou nenhuma nitidez. Tinha apenas a clareza do fazer artístico como tentativa de re-ligação a um centro organizador de sentido, obtido com as performances e re-performances. Em função disso também foi que as considerei como rituais, falando muitas vezes no decorrer do presente texto em rito, ritualística, ao invés de designar (verbalmente) os trabalhos como performances.

Mantive presente em mente a noção do quanto é difícil encontrar solução para um problema permanecendo no mesmo nível de consciência em que ele foi criado. É preciso um mínimo deslocamento, desvio, distanciamento do olhar. Foi importante o processo de fazer um rito após o outro, sequencial e conjuntamente à reflexão teórica. O tempo de intervalo entre as ações foi fundamental. Não apenas isto, mas as bases da presente pesquisa vêm sendo desenvolvidas há anos, sendo o Mestrado o momento de catálise e reflexão mais profunda.



IMAGEM 17 – Diário de atelier.
Foto: Rosa Oliveira.



IMAGEM 18 – Diário de atelier.
Foto: Rosa Oliveira.



IMAGEM 19 – Diário de atelier.
Foto: Christina Machado.



IMAGEM 20 – Diário de atelier.
Foto: Flávia Lira.

Van Geneep (2013) estuda o ritual em sua totalidade, ou seja, observa não somente a culminância das ações, mas todos os fatores da vida cotidiana dos grupos, que antecedem cada ritual e que lhes são subsequentes. As nomenclaturas que utiliza são bem claras. Eis uma breve explicação da sua classificação, oferecida por Victor Turner:

A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um "estado"), ou ainda de ambos. Durante o período "limiar" intermédio, as características do sujeito ritual (o "transitante") são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação ou reincorporação), consuma-se a passagem (TURNER, 1974, p. 116, 117).

A referida consumação da passagem, na terceira fase, refere-se à entrada na situação pretendida, em um modo de vida diferente, onde outros padrões/posições são instituídos. Mircea Eliade indica ainda uma outra perspectiva sobre mito e rito, afirmando que um sujeito das sociedades arcaicas

(...) poderia dizer: eu sou o que sou hoje porque uma série de eventos ocorreram antes que eu viesse a existir. Mas ele teria simultaneamente que adicionar: eventos que aconteceram em tempos míticos e que portanto compõem uma história sagrada (...) (ELIADE, 1998, p. 13)⁵⁶.

Minha práxis artística parte de reflexões sobre eventos que tiveram início não exatamente em um tempo mítico, mas em um tempo anterior ao meu nascimento. *Isso não seria suficiente para dar aos fatos narrados o sentimento de um tempo mítico?* Compreendê-los desta maneira corresponderia a uma legitimação da vida simbólica. Segundo Jung, "somente a vida simbólica pode expressar a necessidade da alma – a necessidade diária da alma, bem entendido" (JUNG, 2011A, p. 291), a vertente simbólica para usufruto da vida, e não com fins interpretativos.

56 "A 'primitive' could say: I am what I am today because a series of events occurred before i existed. But he would at once have to add: events that took place in mythical times and therefore make up a sacred history (...)" (ELIADE, 1998, p. 13).

Do mesmo modo, as performances que fiz apresentam "um mundo de significados que estão vivos" (HIRTENSTEIN, 2006, p. 57). Sua força está em uma complexa malha poética que não me interessa decompor. É uma pena que a civilização ocidental tenha (em linhas gerais), destituído o valor do ritual.

Aparentemente, razão e ciência têm obtido mais vitórias sobre o sofrimento humano do que engajamento ritualístico. Nossa racionalidade suspeita dos fundamentos do rito, de suas metonímias e metáforas espaciais e de suas práticas corporais; uma dúvida que justifica ou explica, logicamente, a negação (SENNET, 2008, p. 72).

Apesar da lente de observação da presente investigação estar direcionada ao tema das relações humanas, principalmente nas re-performances a aproximação ao outro foi experimentada de modo passageiro; ficou mais marcado o acontecimento em si, do que o alinhavado relacional. Adiante falaremos mais detalhadamente sobre estas vivências (re-performances).



IMAGEM 21 – Diário de Atelier.
Foto: Autora.

Com sua fala enérgica e radical, Bataille me motiva a ser mais proativa na abertura para a vida criativa e no encontro com o outro.

Que piada querer ser um homem ao sabor das águas, sem jamais se acossar, forçar os últimos limites: é fazer-se cúmplice da inércia. O estranho é que, furtando-se, não vê a responsabilidade assumida: nenhuma pode oprimir mais, é o pecado inexpiable, uma vez entrevista a possibilidade, abandoná-la pelas lentilhas de uma vida qualquer. A possibilidade é muda, não ameaça nem maldiz, mas aquele que, temendo morrer, deixa-a morrer é como uma nuvem que frustra uma espera de sol (BATAILLE, 2016, p. 70).

Acontece que tentar uma nova forma de conduta é extremamente desgastante, por isso tanta repetição. Traçar um outro caminho “coloca uma cruz nas costas, isto é, o tormento da consciência, o conflito moral e a insegurança do próprio pensamento” (JUNG, 2011, p. 120). No entanto, isso faz parte do processo autoeducativo. Mesmo com pequenos passos em direção ao fazer criativo e ao outro, sabia que estava abrindo clareiras para um modo de existência que nem apreendia totalmente o que fosse. Um modo de existência atravessado pela arte, com um uso diferente do corpo. Um caminho que não havia sido feito antes por outras mulheres do meu grupo social (pesquisado), o que provocou muita insegurança.

Busquei apreender a vida entrelaçando-me ao sêmen da arte/performance. Segundo Bachelard (2008) vivemos imagens, as quais revelam também o estado da nossa alma. Bachelard afirma que a imaginação oferece dignidade ao ser humano porque a partir do gesto de imaginar, vislumbramos alternativas para as situações indesejadas, mudanças, melhoras. Isso é criatividade. Tomando a arte como lente garrafal, concebi uma pausa na vida para este fazer. Foi preciso tanta força quanto a que pronunciava desmedidamente a palavra morte dentro de mim.

A resposta para muitas das minhas indagações atravessa o tema do medo, que é como a tragédia vivida intrauterinamente ficou reverberando em mim e cuja superação é estimulada por George Bataille. O referido autor afirma que não devemos esperar um mundo onde medo e horror não venham a existir, onde o erotismo (que propõe a inutilidade do corpo) e a morte sejam vividos de maneira mecânica. Para Bataille, o ser humano pode “superar o que o apavora, pode olhá-lo de frente. Ele escapa, a esse preço, do estranho desconhecido de si mesmo que até aqui o definiu” (BATAILLE, 2014, p. 29).

IMAGE 22 – Shirim Neshat. Frame Passage Series.
Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/86975836534098072/>



Nesse sentido, Louise Bourgeois cria objetos que representem seus medos, como forma de enfrentamento. Em suas palavras:

Meu objetivo é re–viver uma emoção passada. Minha arte é um exorcismo, e a beleza é algo de que nunca falo. Minha escultura me permite re–experimentar o medo, conceder–lhes uma entidade física, de tal modo que sou capaz de eliminá–lo. Em minha escultura atual digo o que não pude fazer no passado. Ela me permite re–experimentar o passado, ver o passado em suas proporções objetivas e realistas. O medo é um estado passivo, e o propósito é permanecer ativo e tomar o controle, estar vivo aqui e agora. (...) Posto que os medos do passado se conectam com as funções do corpo, eles reaparecem através do próprio corpo. Para mim a escultura é o corpo. Meu corpo é minha escultura (BOURGEOIS, 2002, p. 171, 172)⁵⁷.

A favor da iniciativa de Bourgeois, Bachelard ressalta que a imaginação é

(...) um meio para o homem se aliviar, ou seja, curar–se de seus desajustes psíquicos, de sua estrutura neurótica, uma vez que seu mal existencial está marcado pela angústia e pelos medos primitivos. Assim, as imagens dispõem de um coeficiente de equilíbrio, de libertação e de felicidade. Mesmo em contato com imagens negativas, a imaginação encontra a mola para compensar seu lado sombrio (...) para viver melhor (ROCHA PITTA, 2017, p. 52, 53).

Para viver melhor, escolhi a performance como forma de elaboração do medo da criação e dos vínculos relacionais. A seguir, farei uma descrição dos trabalhos práticos/performances. Todos tiveram a intenção, conforme já explicado, de suspensão do que existia instituído nas repetições do passado, nos ritos que se repetiam nas histórias familiares: mortes prematuras, cortes nos vínculos afetivos entre mães e suas crias/criatividade. Enfatizo que o termo “mortes prematuras” refere–se também à morte em vida das mulheres, a um profundo estado depressivo, desencantado com a existência.

57 “Mi objetivo es re–vivir una emoción pasada. Mi arte es un exorcismo, y la belleza es algo de lo que nunca hablo. Mi escultura me permite re–experimentar el miedo, concederle una entidad física, de tal modo que soy capaz de eliminarlo. En mi escultura actual digo lo que no pude hacer en el pasado. Me permite re–experimentar el pasado, ver el pasado en sus proporciones objetivas y realistas. El miedo es uno estado pasivo, y el propósito es permanecer activo y tomar el control, estar vivo aquí y ahora. (...) Puesto que los miedos del pasado se conectan con las funciones del cuerpo, éstos re–aparecen a través del mismo cuerpo. Para mí, la escultura es el cuerpo. Mi cuerpo es mi escultura” (BOURGEOIS, 2002, p. 171, 172).

3. o fluxo e o refluxo das ondas



IMAGEM 23 – Corpos tecidos.
Foto: Maria Salguero

O fluxo e o refluxo das ondas reporta à ideia de que tudo o que emitimos reverbera no Universo e retorna para nós em um âmbito mais ampliado, espiralado, ciclicamente. De modo análogo:

Fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas, saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim. E que espiral é o ser do homem! Nessa espiral, quantos dinamismos que se invertem! Já não sabemos imediatamente se corremos para o centro ou se nos evadimos (BACHELARD, 2008, p. 217).

Assim tem sido meu percurso com a performance. Desde os primeiros contatos, em 2007, quando conheci o Grupo Totem⁵⁸ de teatro performático, meu interesse por este tipo de expressão artística esteve atrelado a uma busca por equilíbrio interior. Aproximar-me do referido grupo foi um marco incontornável na plenitude da minha existência. Foi o vislumbre de uma arte experimentada no aqui e agora da vida, expressa no corpo e em profunda consonância com os estados afetivos do sujeito que a realiza. Nestes primeiros contatos assistir às suas apresentações era como realizar os gestos dos performers dentro de mim e algo sempre se organizava afetivamente.

58 “O Grupo Totem participa da cena Pernambucana desde 1988. Fundamenta-se principalmente nas propostas de Antonin Artaud, na Antropofagia Cultural de Oswald de Andrade, na Dança-Teatro de Pina Bausch, no pensamento de Carl Gustav Jung. O grupo lança mão de uma multilinguagem” (GRUPO TOTEM). Disponível em: <http://grupototemrecife.blogspot.com.br>. Acesso em 17/05/2016.

Foi assim até que participei como pesquisadora em um dos seus projetos, durante o ano de 2012. Aí a relação com a performance foi para o coração, ficou bem aquecida. Esta experiência me mobilizou principalmente pelo maior compromisso do grupo em discutir sobre questões do mundo social e político por meio da arte, do que com a implementação de rígidas técnicas e roteiros pré-estabelecidos.

O sistema de trabalho e organicidade do Totem, encontra ressonância no conceito de work in process difundido por Renato Cohen. 'Uma cena cuja característica é o não uso da dramaturgia, a incorporação de ocorrências, o uso de narrativas disjuntivas, a ambiguidade do espaço/tempo da representação, a apropriação do paradoxismo e de outras relações com a recepção' (COHEN, 1989: 6) (NASCIMENTO, 2012 A, p. 03).

Durante todo o ano de 2012, o Totem aprofundou sua pesquisa de linguagem teatral performática, mergulhando em estudos e vivências acerca dos rituais antropológicos, arcaicos e contemporâneos. Isso a partir da pesquisa *A Performance do Humano: da pedra ao caos*, incentivada pelo FUNCULTURA⁵⁹ e da qual, como disse, participei como pesquisadora. Apesar dos convites do grupo para que eu entrasse na cena, o medo era impeditivo. No Programa de residências artísticas do espaço *Peligro* (2014) foi que me dispuz a atravessar o medo da experimentação e intencionalmente realizar os trabalhos práticos por meio da performance. Nas palavras de Frederico do Nascimento, diretor do grupo,

A multiplicidade de visões de mundo e estética geram inúmeras maneiras de conceber e realizar performances (...) seja quais forem os caminhos que os artistas desbravem, a performance cada vez mais se mostra um campo vastíssimo de criação e investigação (NASCIMENTO, 2012, p. 13).

Assim, minha abordagem da performance é uma dentre as tantas possíveis, desse "campo vastíssimo". Ela ampara o que existencialmente busquei sem cessar: a expressão de aspectos que existiam em mim e que eu não conseguia nem mesmo identificar. Foi por esta porta que entrou a prática da performance na minha vida, como parte de um processo de elaboração de profundos anseios. Cada ação que realizei é como um fragmento de um processo único e continuado, que é a própria vida.

Estava sublinhada uma vontade de lidar com opostos, partes contraditórias de mim mesma; não para encontrar um ponto de repouso, mas como parte de um devir ainda desconhecido. Para minha surpresa, com o desdobramento da presente pesquisa, a contradição apareceu no próprio seio daquilo que me levou a “superar” minhas contradições. Ficará mais claro no decorrer da narrativa, que a criação foi me situando a meio caminho entre o possível e o impossível, mas sempre no terreno da abertura e da possibilidade, aproximando-se às vezes do paradoxo. Por intermédio da performance e do paradoxo foi que liberei ou aprendi a lidar, com a excessiva carga afetiva com a qual sentia estar impregnada, herdada dos meus antepassados.

Eram estes aspectos herdados, memórias transgeracionais? Ou o questionamento sobre quem eu sou, independentemente de sociedade, cultura, educação, etc.? Foucault subtrai o caráter de originalidade das vivências subjetivas, evidenciando que são “fruto de uma fabricação histórica, social, médica, psicológica, psiquiátrica, institucional, discursiva. Por isso, o ‘pessoal’ é aí fruto de uma fabricação inteiramente histórica” (PELBART, 2013, p. 211). Apesar dessas constatações, nas intermediações entre subjetividade e cultura, emoções atravessam meu corpo e foi com elas que escolhi trabalhar na presente investigação. Escolhi lidar e atuar sobre o solo dos afetos por meio da arte, porque

Minhas emoções são meus demônios. A intensidade... Não são as próprias emoções, senão a intensidade das emoções: demasiado intensas para que eu possa manejá-las (BOURGEOIS, 2002, p. 178)⁶⁰.

Então transfiro-as para o texto escrito e para a performance; realizo uma reelaboração afetiva e do pensamento; promovo uma autoeducação. Marina Abramovic, pioneira na arte da performance, comenta igualmente como superou medos por meio do ato performático: “o que eu estava fazendo em Ritmo 0 – como em todas minhas outras performances – era atuar estes medos para a audiência: usar esta energia para empurrar meu corpo o mais longe possível. No processo, liberei-me dos meus medos” (ABRAMOVIC, 2016, p. 71)⁶¹. Identifico-me com sua fala. Para os primeiros trabalhos práticos, quis que o horário das ações fosse noturno. As noites destacavam-se em minha experiência nas casas, foram sempre território do

⁶⁰ “Mis emociones son mis demonios. La intensidad... No son las propias emociones, sino la intensidad de las emociones: demasiado intensas para que yo pueda manejarlas. Y esta es la razón por la cual las transfiero. Transfiero la energía a la escultura” (BOURGEOIS, 2002, p. 178).

⁶¹ “What I was doing in Rhythm 0 – as in all my other performances – was staging these fears for the audience: using their energy to push my body as far as possible. In the process, I liberated myself from my fears” (ABRAMOVIC, 2016, p. 71).

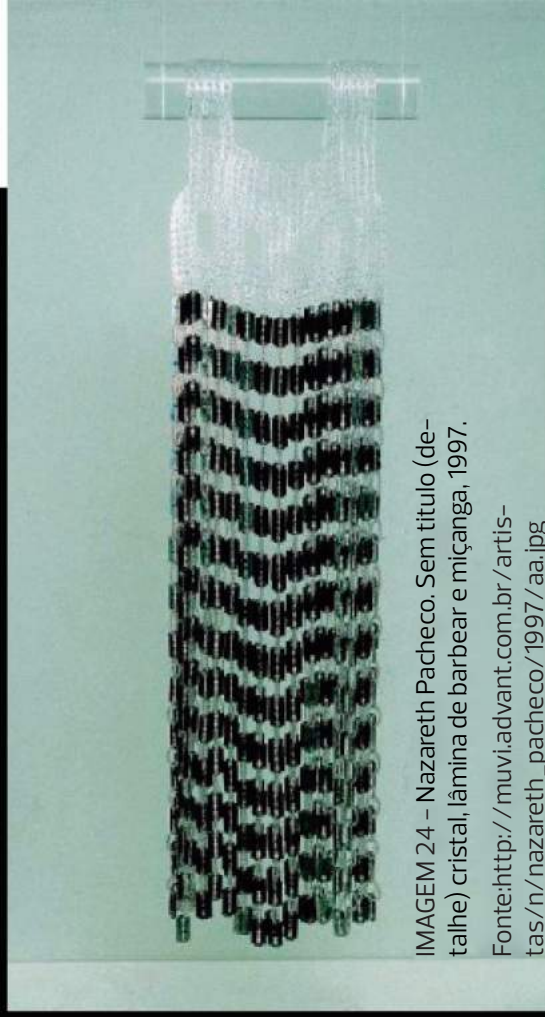


IMAGE 24 – Nazareth Pacheco. Sem título (detalhe) cristal, lâmina de barbear e miçanga, 1997.

Fonte: http://muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/1997/aa.jpg

IMAGE 25 – Diário de atelier.

Foto: Rosa Oliveira.



desconhecido. A noite negra é a própria substância do tempo.

Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo, e entre quase todos os primitivos como entre os indo-europeus ou semitas 'conta-se o tempo por noites e não por dias' (DURAND, 2012, p. 91).

Durante a residência artística no espaço *Peligro*, estive quase sempre sozinha nesse expediente. Mais relevante entretanto, era e é ainda o constante estado noturno da minha alma. Calada, lenta, mais ligada ao mundo interior que à vida prática externa, assisto às pessoas ao meu redor avançarem, realizarem, serem profissionais, casarem, tornarem-se mães, pais, terem trabalho e mais trabalho, pós-doutorado, produção. Eu meio que não aconteço, devaneio. Crio íntimas imagens corpo adentro. Conhecer Bachelard acalmou o desarranjo causado por comparar-me àquele espelho social.

Na pesquisa, com imensa dificuldade tentei nomear as primeiras performances que fiz, até que aceitei o fato de que não tinham nome. Ao conhecer os trabalhos da artista Nazareth Pacheco (1961-) e saber que ela não os nomeia, senti-me confortável para fazer o mesmo. Com as re-performances, mantive os nomes que as artistas cujas obras re-performei, lhes deram. O medo de criar e de afirmar o que simplesmente é em mim foi uma constante na vida. Então numerei as ações performáticas que fiz a partir da sua sequência cronológica, em vez de dar-lhes nomes. Apesar do medo, a criação foi possível. Por meio dos atos performáticos, meu corpo que não gerou outros corpos, que não se tornou mãe, pôde ao mesmo tempo, ser um corpo que cria, que registra e arquiva no legado materno, imagens inéditas. Apenas do meio para o final do Mestrado foi que me dei conta de que não nomear os trabalhos era também um não deixar nascer inteiro e que "experimentamos coisas não ditas com mais facilidade e conforto quando são nomeadas e faladas a respeito" (SCHÜTZENBERGER, 2010, p. 18)⁶². Notei que a agonia sentida por ter que nomear era a mesma sentida todas as vezes em que a possibilidade criativa se acercava. Neste momento da pesquisa, revi a ideia de dar nome ou não aos trabalhos; então os nomeei e troquei seus nomes inúmeras vezes.

62 "We experience unspoken things with more ease and comfort when they are named and spoken about (...)" (SCHÜTZENBERGER, 2010, p. 18).

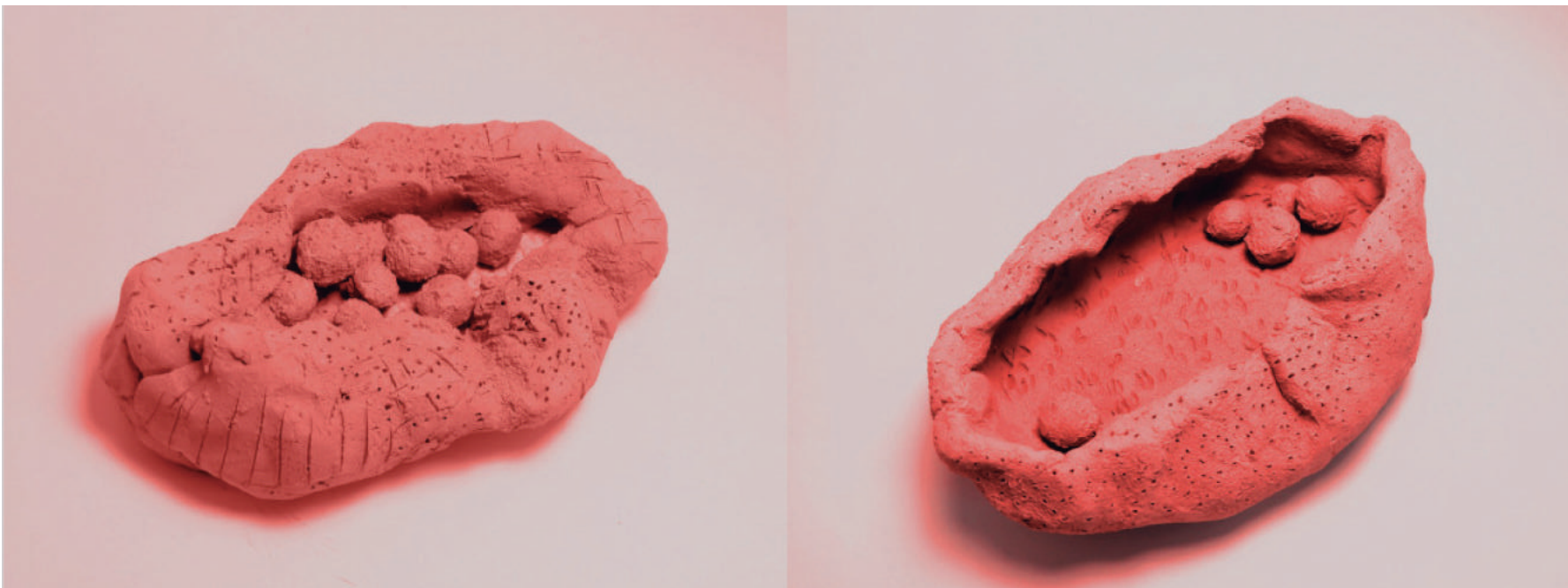


IMAGEM 26 – Diário de atelier.
Foto: Flávia Lira.

Para detalhar os primeiros rituais (chamados de separação por Van Geneep), rememoro a primeira noite em que cheguei para dormir na residência artística. Eu realmente residi no mencionado Centro Cultural durante 11 meses (janeiro a novembro de 2014). Naquela noite, estava profundamente perturbada por questões familiares, questões com as mulheres da minha maior intimidade. O táxi parou na porta. Na única mala eu trazia tudo o que pudesse precisar. Experimentei a rua deserta, a casa escura e vazia. No corpo, o medo. Logo encontrei um barquinho de papel (minúsculo) no chão. Apeguei-me a ele como amuleto iniciático, como sinal de proteção, pois neste exato momento minha maior dificuldade era a perda total de clareza, como se estivesse circundada por espessa neblina. A falta de clareza não é um estado incomum em mim. Naquela oportunidade isto estava apenas exacerbado.



IMAGEM 27 - Corpostecidos.
Foto: Maria Salguero.

No ateliê da residência artística, mantive um baú contendo materiais de trabalho e tecidos. Entre os tecidos haviam camisolas de núpcias minhas, da minha mãe e avó materna, assim como algumas roupinhas minhas de recém nascida. Fazia tempo que pensava em usar esses tecidos em um trabalho de arte. *Ou em um trabalho que os perpetuasse?*

Anos antes da residência artística, havia pedido a uma amiga artista que fizesse oficinas de arte individuais comigo. Queria costurar os tecidos, recortá-los, transformá-los. As oficinas nunca aconteceram e eu tinha medo de mexer sozinha naquelas vestimentas. Medo de experimentar as linhas desconhecidas do meu próprio corpotecido refletido nelas; e modificá-lo. Por trás do medo, o desejo de encontrar respostas, desejo de clareza para minhas insistentes trevas. No atelier de artes, vesti as tais camisolas de frente para um espelho. Talvez porque eu buscasse algo através daqueles trajes, pensamentos giraram bagunçados. Dei passos sem direção, até que a confusão foi se organizando na composição de um roteiro para uma performance a ser filmada, o ato performático 01, que está intitulado *Corpostecidos*. Este foi o primeiro ritual de separação. Na sequência dos dias, modifiquei o plano de ação em mínimos detalhes.

A primeira parte do ritual performático aconteceu dentro do espaço de arte e ciência onde estava realizando a residência artística. Iniciei já vestida com todas as camisolas sobrepostas. "No ato imanente nós não percebemos limite temporal. Passado, presente e futuro se misturam" (CLARK, 1965, p. 05)⁶³. À medida em que fui relacionando-me com as camisolas, com os bordados, rendas, sons da minha pele em contato com os tecidos, sons dos mesmos se rasgando, fragilizados, fui também me despindo até a nudez. Pele, corpocasa descoberto, o ser remanescente. Para George Bataille (2014), a nudez se opõe à vida, ou seja, se abre para a morte/para a união com o Todo Universal. O autor afirma que o desnudamento, em certas sociedades, tem equivalência com o sacrifício.

Elaborando sobre a História das Religiões em Mircea Eliade, Rocha Pitta afirma que podemos

(...) entender a simbólica do sacrifício como um momento de inversão alquímica entre um 'desmembramento' que encontra seu ápice na morte do sacrificado e um 'remembramento' simultâneo, uma subida gloriosa ao sagrado que faz dessa morte uma vitória, uma ressurreição (...) (ROCHA PITTA, 2017, p. 56).

63 Retirado do texto: Do ato (CLARK, 1965, p. 05). Disponível em: Associação Cultural O mundo de Lygia Clark. <http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>. Acesso em 12/05/2016.



IMAGEM 28 - Corpostecidos.

Foto: Maria Salguero.



IMAGEM 29 – Corpostecidos.
Foto: Maria Salguero.

Para o início dos trabalhos com a performance eu quis estar entregue, por isso despi-me. Com a chama de uma vela iluminei o corpo nu, revelando-o. "Às vezes, o fogo é o princípio formal da individualidade" (BACHELARD, 2008A, p. 75) e acena para o desejo de mudar. "Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal" (BACHELARD, 2008A, p.11). Depois de relacionar-me com o mesmo, segui até a praia de Boa Viagem (Recife) para entregar ao mar, como oferenda, os corpostecidos (camisolas) carregados de simbolismo, de força ancestral. Teriam o mar como derradeira morada. Exatamente como me movimentaria na beira do mar, deixei em aberto para a livre criação no momento.



IMAGEM 30 – Corpostecidos.
Foto: Maria Salguero.

Em intenção e ato simbólico, comecei a liberar as mulheres da família, a mim mesma e todas aquelas que são parentes no mesmo sentir, de uma cativa mágoa; ferida, no que pode existir de mais íntimo e feminino. Tudo isso significou transgressões ao modelo do que era possível para mim até então: o corpo nu, na arte, no espaço público, o mexer com afetos tão enraizados.

A transgressão difere da morte. Não busquei suprimir os interditos como um todo, social, cultural ou familiares. Problematicizei suas noções de verdade, entrelaçamentos e efeitos no que diz respeito à educação social/coletiva para a mulher, dentro da minha experiência subjetiva.

Na praia proferi preces⁶⁴, dancei com os tecidos, mergulhei-os na água, retirei-os de lá. Concebi um percurso irregular na quebrada das ondas. Como rito de separação do meio anterior, há ritos de 'purificação' onde a pessoa se lava. De modo semelhante, "Gilbert Durand diz que 'toda transcendência se acompanha de métodos de distinção e de purificação'" (ROCHA PITTA, 2017, p. 31). Transcendência: elevar-se sobre, ir além dos limites de... No decorrer do presente texto ficará claro como iniciei o estudo com uma busca por autocompreensão e localização da minha subjetividade diante do que percebia herdar ou haver aprendido sobre como ser mulher, e quanto mais fundo fui nesta empreitada, mais me desfiz destas mesmas definições sobre meu ser.

A performance *Corpostecidos* aconteceu em uma noite de agosto. Na segunda parte do ato, transcorrida na praia de Boa Viagem, ventava. Não senti frio. Feito imagem de um poema vivo, senti desespero quando duas das camisolas desapareceram da minha vista levadas pela correnteza do mar, para não mais retornarem. Senti-me atordoada. Silenciei interiormente. Na obscuridade, o ouvido pode mais que os olhos. "O ouvido é assim o sentido da noite" (DURAND, 2012, p. 92). Alardava o agitado barulho das ondas quando tentei, sem sucesso, reencontrar os tecidos dentro d'água. Desde o início pretendia entregá-los ao mar, pois

(...) para que algo verdadeiramente novo possa começar, é necessário que os resíduos e as ruínas do velho ciclo estejam completamente liquidados. Por outras palavras, se se deseja obter um começo absoluto, o fim de um Mundo deve ser radical (ELIADE, 2000, p. 49).

64 Preces católicas que decorrem da minha formação religiosa e outras inventadas naquele instante, na relação com o mar.



IMAGEM 31 – Corpostecidos.
Foto: Maria Salguero.

No entanto, um imprevisto desejo de controle emergiu como reação da minha parte, tentando reencontrar os tecidos. Mas ali mesmo ficou claro que não seria exatamente meu o domínio durante as ações. Estava também aberta ao inesperado, ao descontrole. Ao mesmo tempo, não posso ignorar que “o primordial e supremo engolidor é, sem dúvida, o mar (...) É o *abyssus* feminizado e o materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade” (DURAND, 2012, p. 225). Ah...“retorno às fontes originais da felicidade”... Que o mencionado rito tivesse efeito apotropaico, de desidentificação com a tristeza. O assunto não se esvaziou imediatamente a partir da ação, como imaginei que fosse acontecer. No dia seguinte senti calafrios, dores em todo o corpo, não saí da cama. Imaginei as camisolas imersas no mar noturno, abandonadas. Sofri ao refletir sobre minha dificuldade em lidar com a herança materna.

Estava eu também desamparando o legado familiar? “O que acontece conosco quando, desintoxicados, descobrimos o que somos?” (BATAILLE, 1992, p. 06). A escrita favoreceu uma reflexão mais limpa emocionalmente, ajudou a elaborar os processos vividos. A linguagem “(...) gera o fenômeno da autoconsciência como a experiência mais íntima do ser humano” (MATURANA; VARELA, 2001, p. 256). Não abandonei minha história, é que é difícil mesmo desfazer-se de afetos com os quais se convive por tanto tempo, mesmo afetos tristes como estes. A arte foi facilitadora do processo de desidentificação que busquei. Com esta ação, não pretendi uma cisão com as mulheres, mas com a morte nas circunstâncias já descritas. Por isso senti-me fortalecida ao conhecer a vida e os trabalhos das artistas mulheres. São muitas as imagens criadas por estas artistas, que oferecem o potencial de romperem com estereótipos culturais sobre o gênero. Por exemplo, Ana Mendieta (1948–1985) e VALIE EXPORT (1940–) são apenas algumas das que utilizam seus corpos para refletir sobre a vastidão e profundidade que é ser mulher.

Mesmo artistas como Camille Claudel (1864–1943) e Frida Kahlo (1907–1954)⁶⁵, para o que foi possível ser feito entre o século 19 e início do século 20, quando não se falava ainda em feminismo, recusaram-se a lidar apenas com a imagem da mulher musa. Com grande capacidade para retratar emoções, Camille Claudel esculpiu obras que exibiam conteúdos dificilmente expressos na arte do seu tempo, como o abandono ou o corpo na velhice (Delbée, 1988). Por meio da pintura, Frida refletiu sobre a impossibilidade de ter filhos, seus problemas de saúde e afetivos, sua luta contra o colonialismo.

65 <http://www.fkahlo.com>



IMAGEM 32 – Corpostecidos.
Foto: Maria Salguero

IMAGEM 33 – Frida Kahlo. Menina com morte máscara, (1907 – 1954); Diego em meus pensamentos (1943); Mi nacimiento (1932).

Fonte: <http://www.virgula.com.br/diversao/obras-de-frida-kahlo-serao-expostas-no-instituto-thomie-ohtake-em-setembro/>



Trazer estas artistas para o debate atual é lembrar das mulheres que não se esquivaram “das dicotomias patriarcais que cindiram conhecimentos públicos e privados, cotidianidade e excepcionalidade, mente e corpo” (FERNÁNDEZ-CAO, 2011, p. 211)⁶⁶. Outrossim, lidaram com estas questões por meio da expressão artística. A pesquisadora Luciana Loponte (2002) averigua de que forma o corpo da mulher tem sido delineado no imaginário da arte ocidental; constata a existência de uma espécie de pedagogia visual que naturaliza e legitima este corpo como objeto de contemplação. Segundo a autora, o corpo e a sexualidade da mulher são postos em discurso no campo das artes visuais, não por elas mesmas, mas a partir de um determinado modelo do olhar dos homens.

Assim como ocorreu com muitas artistas pesquisadas, recorri à arte para dialogar com o que percebia como imposição social para o meu ser: escolhas feitas para mim, não por mim. Apenas no campo da arte encontrei espaço para e-laborações, do verbo laborar, trabalhar esses assuntos. Pude colocar tudo à vista para uma re-leitura, para alcançar novos pontos de vista, reformular o pensamento, minha visão de mundo. Consoante já dito, utilizei como pano de fundo minha história pessoal de mulher que experimentou e ainda experimenta as consequências dessa pedagogia do feminino. Dois meses depois da execução do contra-rito *Corpostecidos*, coletei meu sangue menstrual, misturei-o a sementes de urucum e escrevi em uma parede do espaço de arte Peligro, um manifesto poético de libertação afetiva das minhas parentes⁶⁷. Esta foi a segunda performance da residência artística, a qual intitulei *Suave quanto sombra* e que considerei igualmente como ritual de separação.

Situada entre a cor púrpura e o vermelho, provoqueei experiências relacionais com as profundezas do meu corpo. Usar o sangue na performance *Suave quanto sombra* foi como estar presente desde as entranhas, em cada intenção que escrevi no manifesto. Foi também como reverter o significado de não fertilização do óvulo por uma outra ordem impregnante, a prenhez da cura. O sangue menstrual e o do parto são líquidos “tidos por manifestações da violência interna” (BATAILLE, 2014, p. 78). Simbolicamente, o sangue evoca todo o sofrimento humano.

66 “Muchas mujeres nunca han negado su propio cuerpo. Su cuerpo como elemento inseparable de su ser, imposible de sustraerse a las dicotomías patriarcales que escindían conocimientos públicos y privados, cotidianidad y excepcionalidad, mente y cuerpo. Las mujeres, muchas mujeres han sabido del cuerpo y sus avatares, de la relación a veces difícil de vivir un cuerpo” (FERNÁNDEZ-CAO, 2011, p. 211).

67 Considerei parentes todas as mulheres que se identificam ou têm afinidade com meu relato.

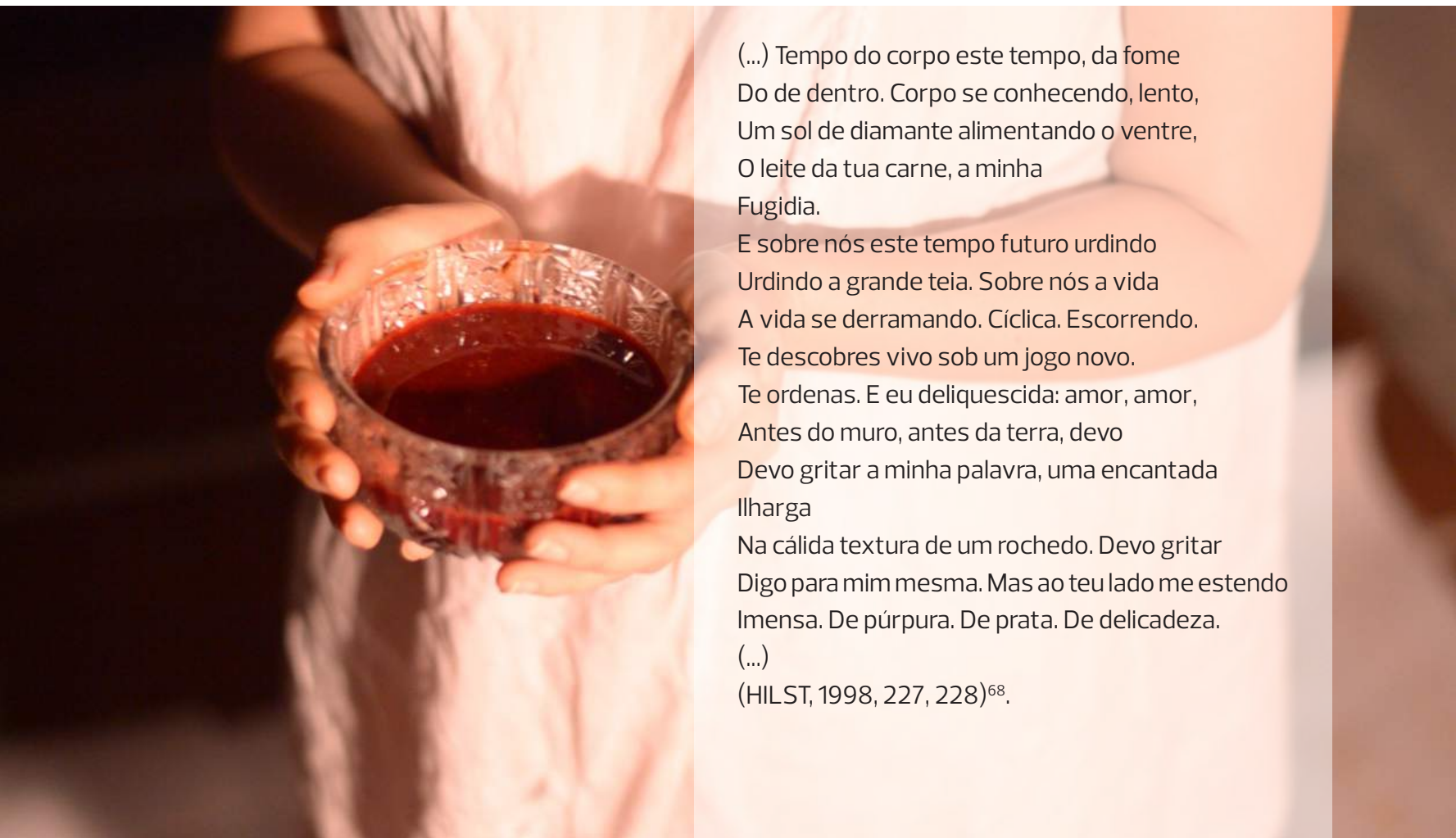


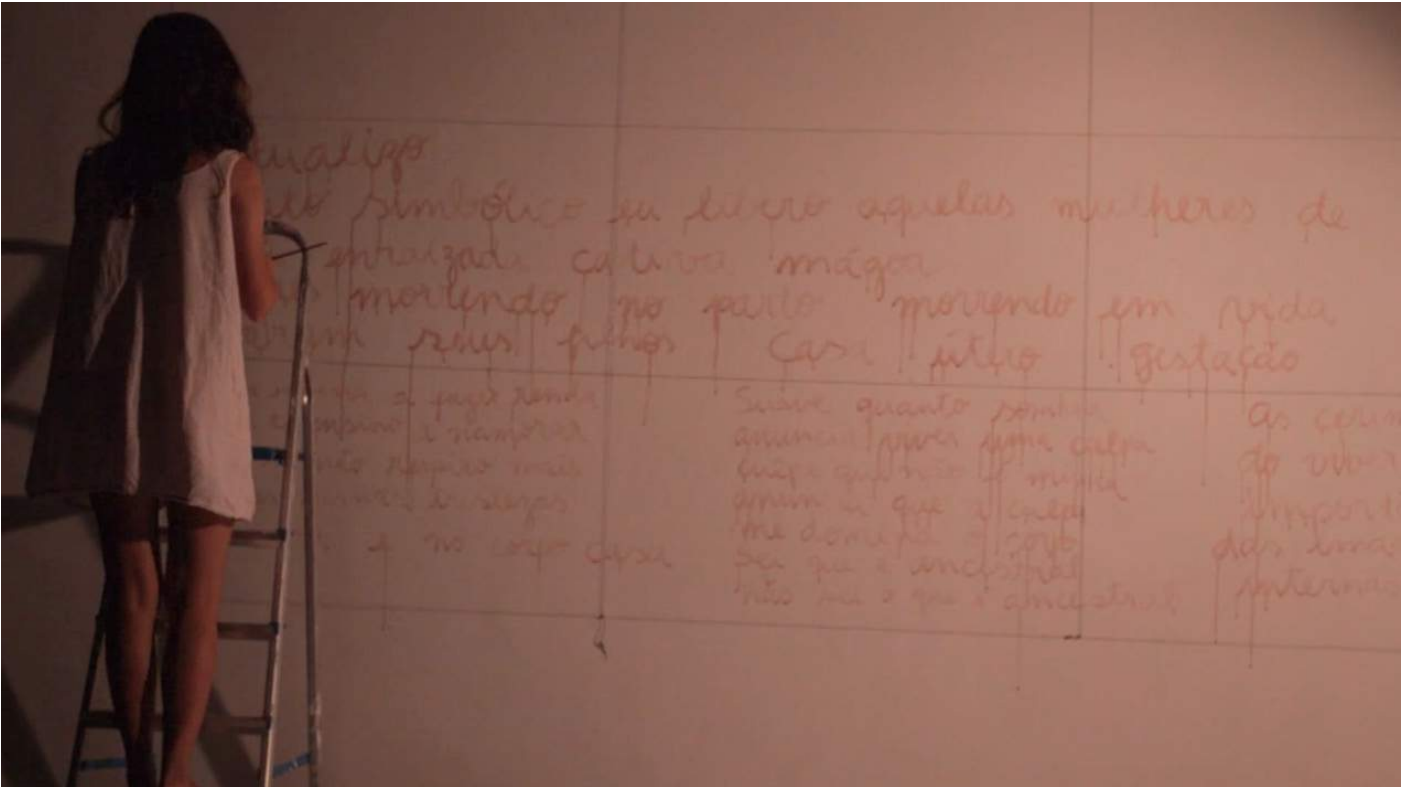
IMAGEM 34 – Suave quanto sombra.

Foto: Maria Salguero.

(...) Tempo do corpo este tempo, da fome
Do de dentro. Corpo se conhecendo, lento,
Um sol de diamante alimentando o ventre,
O leite da tua carne, a minha
Fugidia.
E sobre nós este tempo futuro urdindo
Urdindo a grande teia. Sobre nós a vida
A vida se derramando. Cíclica. Escorrendo.
Te descobres vivo sob um jogo novo.
Te ordenas. E eu deliquescida: amor, amor,
Antes do muro, antes da terra, devo
Devo gritar a minha palavra, uma encantada
Ilharga
Na cálida textura de um rochedo. Devo gritar
Digo para mim mesma. Mas ao teu lado me estendo
Imensa. De púrpura. De prata. De delicadeza.
(...)
(HILST, 1998, 227, 228)⁶⁸.

68 Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor. Canto I.

IMAGEM 35 – Suave quanto sombra.
Foto: Maria Salguero.



Não reduz-se a isso, no entanto. “O sangue é temível porque é senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo do drama lunar” (DURAND, 2012, p. 111). Ele evoca também a vida. Muitas mulheres nunca negaram o corpo, nunca perceberam o parto e o sangue menstrual como impuros ou de bruto caráter. A menstruação porta o simbolismo da vida não tanto por ser sangue, mas por emanar do órgão genital. “Ignorando a existência dos ovários, os antigos viam mesmo nos mênstruos o complemento do esperma” (BEAUVOIR, 2016, p. 212). Ademais,

É de se observar que, nas sociedades matriarcais, as virtudes atribuídas à menstruação são ambivalentes. Por um lado, ela paralisa as atividades sociais, destrói a força vital, faz murcharem as flores, caírem os frutos; mas tem também efeitos benfazejos: os mênstruos são utilizados nos filtros de amor, nos remédios, em particular para cortes e equimoses. Ainda hoje, certos índios, quando partem para combater os monstros quiméricos que freqüentam seus rios, colocam à frente do barco um tampão de fibras impregnado de sangue menstrual, cujas emanções são nefastas aos inimigos sobrenaturais. As jovens de certas cidades gregas ofereciam em homenagem no templo de Astarté um trapo manchado com seu primeiro sangue. Mas desde o advento do patriarcado só se atribuíram poderes nefastos ao estranho licor que escorre do sexo feminino (BEAUVOIR, 2016, p. 209, 210).

Simone de Beauvoir nega a existência de finalidade individual no ciclo menstrual, como se as mulheres a cada mês fossem chamadas à uma adaptação às necessidades do óvulo, mais que a elas mesmas. Por outro lado, em numerosas tradições os mênstruos estão simbolicamente ligados à eufemização de medos ontológicos do ser humano, sendo

muitas vezes considerados como conseqüências secundárias da queda. Chega-se assim a uma feminização do pecado original que vem convergir com a misoginia que a constelação das águas escuras e do sangue deixava transparecer. A mulher, de impura que era pelo sangue menstrual, torna-se responsável pelo pecado original (DURAND, 2012, p. 115).

IMAGEM 36 – Diário de atelier
Foto: Flávia Lira.



Na perspectiva antropológica, em muitas culturas houve um deslocamento do fenômeno menstrual para considerações de moral sexual onde a menstruação

Substituiu-se ao conhecimento da morte e à tomada de consciência da angústia temporal, como catástrofe fundamental, o problema mais anódino do 'conhecimento do bem e do mal', que, pouco a pouco, se sexualizou grosseiramente. (...) A explicação mecânica da menstruação como violação primordial reforça ainda as implicações sexuais desse símbolo, e o engrama da queda é banalizado e limitado a um incidente carnal, singularizado, e que, por isso, se afasta do seu sentido arquetipal primitivo que tinha a ver com o destino moral do homem. Talvez seja necessário ver neste processo uma eufemização da morte (...). A feminização da queda seria, ao mesmo tempo, a sua eufemização. O incoercível terror do abismo minimizar-se-ia no medo venial do coito e da vagina (DURAND, 2012, p. 115, 116).

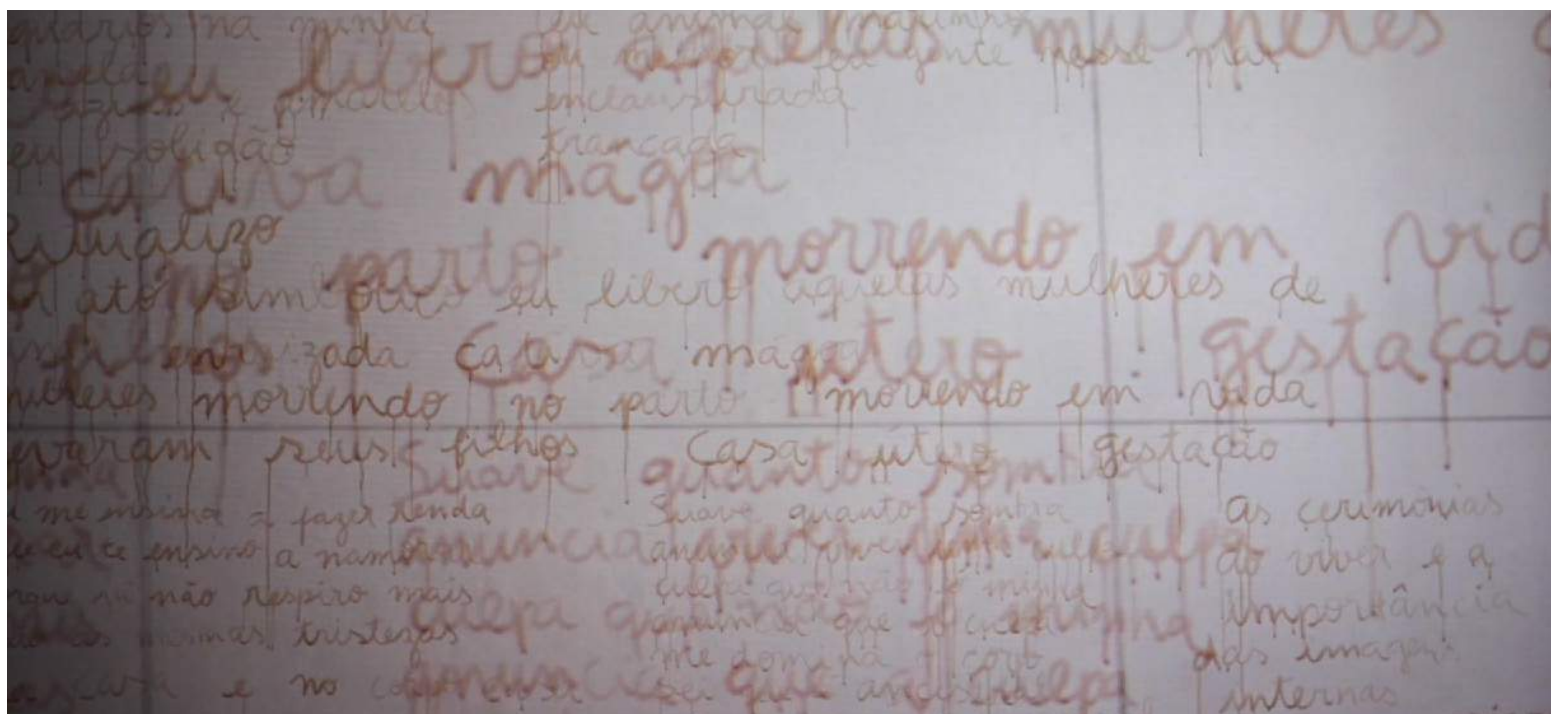


IMAGEM 37 – Suave quanto sombra.

Foto: Maria Salguero.

O engrama⁶⁹ da queda está igualmente relacionado ao parto/nascimento. Isso foi mencionado no capítulo *As cerimônias do viver*. Na presente pesquisa fui apropriando-me dos potenciais da arte e da imaginação como refúgio para a elaboração destas questões, que senti latentes na experiência subjetiva. Sobre o mencionado "licor que escorre do sexo feminino", Anita Greene (2015)⁷⁰ afirma que o nojo de excrementos como este pode advir do medo de nos sentirmos próximos aos demais animais e que a atitude de desprezo é como uma compensação civilizada ao nojo. Faço referência à Greene, a sua pesquisa sobre menstruação e à relação que faz com o nojo, por tê-lo visto nas feições das pessoas, ao saberem dos trabalhos nos quais usei meu sangue menstrual.

Na performance *Suave quanto sombra*, o sangue menstrual entrou com a intenção de reflexão prática sobre o corpo das mulheres – sobre o horror da morte, sua relação com os mênstruos, o simbolismo da queda e do feminino, incutidos no imaginário coletivo sobre estes referidos corpos. A imaginação participa na elaboração da consciência teórica ao mesmo tempo em que é uma auxiliar da ação. O trabalho *A Casa é o Corpo: Labirinto* (1968), de Lygia Clark, apresenta um exemplo desses imbricamentos entre imaginação, consciência e ação. A obra simula um imenso útero (8 metros) e reproduz as sensações do parto. A ideia é que o participante adentre este espaço-útero a fim de experimentar sensações táteis ao passar por compartimentos denominados penetração, ovulação, germinação e expulsão do ser vivo. Lygia Clark, "na medida em que amplia as possibilidades de percepção sensorial em seus trabalhos, integra o corpo à arte, de forma individual ou coletiva" (...) ⁷¹. Jodorowsky (2011)⁷² apresenta sua visão sobre a concepção, afirmando que a história conta um relato equivocado sobre este assunto. Sua ideia é que não somos produto de uma guerra de espermatozóides, na qual o vencedor alcança o óvulo inerte, "raptando-o". O autor explica que a metade dos espermatozóides existentes nos corpos dos homens são inférteis, mas que colaboram para o progresso dos que são férteis no sentido de alcançarem o óvulo que os está chamando todo o tempo.

69 Memória antiga, marca, impressão duradoura.

70 Conferência no The Jung Association of Western Massachusetts, em 06/02/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fXp9k8pLzgk>. Acesso em 19/02/2017.

71 Disponível em: Enciclopédia Itaú Cultural. Lygia Clark. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>. Acesso em 10/09/2017.

72 Palestra: Redescubriendo la concepción. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OfiFbhgVxiU>. Publicado em 15 de setembro de 2011. Acesso em 28/10/2016.

Na sua forma de ver a concepção, o óvulo não é inerte. Se ele não chamar pelo processo, nada acontece. Se ele o fizer, mais de cem espermatozóides o alcançam e colam ao seu redor, provocando um movimento giratório continuado, até que um deles consiga entrar. Não é um ato heróico, mas coletivo, de todo o grupo que está trabalhando conjuntamente.

Essa perspectiva faz sentido, mas assim como a científica-tradicional, não funcionou no meu corpo. A performance foi o modo como consegui expressar a criatividade. Por meio dela (da performance), construí novos sentidos e desconstruí outros previamente existentes.

Goldberg (2006) vê a performance como uma arte viva, que acontece em determinado espaço e que tem no tempo real do acontecimento sua maior potência. A autora relata que a performance nasce como ruptura, como modo de transgressão de formas estabelecidas no campo artístico, como meio para demolir categorias e apontar novas direções. Na performance *Suave quanto sombra*, antes de iniciar o ato da escrita na parede, rezei ajoelhada na terra escura do jardim interno do espaço Peligro, acendi velas e cantei. Cantei repetitivamente a música *Koi Txangaré* (Vou matar você⁷³), da tribo *Mawaca*. Se me perguntarem qual o sentido exato da inserção de *Koi Txangaré* no trabalho, não vou saber responder. Mas

Se permitires / Traço nesta lousa / O que em mim se faz
E não repousa: / Uma Idéia de Deus. (...)
E o mais fundo de mim / Me diz apenas: Canta,
Porque à tua volta / É noite. O Ser descansa / Ousa
(HILST, 1998, p. 274, 276)⁷⁴.

Talvez tenha sido uma analogia ao fato de que estou alimentando-me do passado, fazendo a digestão, regurgitando. Cantei e dancei durante o ato, lentamente. A profundidade é antropofágica. Talvez eu tenha estado comendo os significados sobre o que é ser mulher, com os quais me deparei, como se tentasse uma transformação alquímica digestiva.

Encontramos aqui o simbolismo carnal completo, axializado pelo tubo digestivo, reenviando para significações anais que não escapam ao poeta: 'É o tubo digestivo que faz comunicar a tua boca, de

73 "Vou matar você, vou matar você; Vou comer seu fígado com milho torrado; Vou matar você, vou matar você; Vou comer carne crua também; Vou matar você, vou matar você; Vou matar você, vou matar você". Tradução Disponível em: <https://www.letas.mus.br/mawaca/386495/traducao.html>. Acesso em 31/10/2016.

74 Exercícios para uma ideia (1967). Exercício n. 01.

que tu te orgulhas, e o teu ânus de que tens vergonha, abrindo através do teu corpo uma sinuosa e viscosa vala.' A rigor de forma completamente secundária, podemos ler nessas imagens o simbolismo da intimidade e da casa, como fez Bachelard, mas parece-nos que antes de tudo é a tinta escura dos grandes arquétipos do medo que se sobrepõe ao lado 'macio' da aventura interior, apesar da eufemização carnal e do intimismo corporal (DURAND, 2012, p. 120).

Com respeito ao medo, olho para trás e vejo que não estou mais no mesmo lugar. Dentre outras frases, o manifesto escrito dizia: "há peixes em aquários na minha janela, azuis e amarelos. Eu solidão". A arte permitiu ressignificações de sentido na minha vida. Uma obra pode nascer "dos esforços feitos pelo artista no sentido de superar seus pontos fracos" (TARKOVSKI, 1998, p. 45). Na prática, as questões são complexas mesmo, vida e arte estão imbricadas. Ao romper com as repetições, pretendi também cultivar minha singularidade, identificar minha fala. Considerando todo o conjunto dos trabalhos práticos que realizei como etapas de um ritual de passagem, o segundo grupo de ritos, chamados de margem pela Ciência Antropológica, foi composto por ações performáticas ocorridas do final de 2014 ao final de 2015. Van Geneep (2013) apresenta a margem como uma situação de fronteira, de território intermediário, um portal, material e/ou ideológico. Tendo concluído a residência artística sobre a qual comentei, mudei-me para uma nova morada, situada em um edifício construído onde antes existia uma casa da minha família, cenário desde 1888 de separações e proibições às crias, de contato materno. No solo onde foi construído o edifício, enraízam-se memórias ancestrais do legado sobre o qual elaboro.

Elegi este local na cidade do Recife como um ponto Central das histórias que relatei, com intenção de que funcionasse como espaço catalizador para outra cisão interventiva. Para que, onde antes existia ausência de compreensão sobre os rumos da vida, agora uma mulher, naquele local Central, realizasse um gesto material, físico, de elaboração de tudo o que havia existido. Compreendi que "(...) a morte também constitui uma situação nova que deve ser aceite e assumida sem evasivas para se tornar criadora" (ELIADE, 2000, p. 33, 34). Aqui experimentei uma virada mesmo, uma aceitação da minha condição existencial, experimentei uma abertura da mente para as possibilidades criativas da morte. Os trabalhos já descritos, *Corpostecidos* e *Suave quanto sombra*, foram um primeiro estancar do fluxo, que como um rio corria caudaloso. Com efeito, esta foi a intenção com todos os atos performáticos da presente investigação. Porém, isso ocorreu em meio a variações porque eu mesma, a cada ação, tornava-me outra, mudava.

Na experiência de si-mesmo destacam-se sensibilidade, vulnerabilidade, exposição e com isso o sujeito é impulsionado ao seu próprio deslocamento,

ou a transformação de suas palavras, de suas ideias, de seus sentimentos, de suas representações, etc. De fato, na experiência, o sujeito faz a experiência de algo, mas, sobre tudo, faz a experiência de sua própria transformação (LARROSA, 2011, p. 07).

Foi assim que no mencionado espaço Central da nova casa, realizei outras interferências no legado materno. Para Eliade, o Centro é "o lugar onde se efetua uma rotura de nível, onde o espaço se torna sagrado, real por excelência" (ELIADE, 1992, p. 28). Nesse mesmo local que elegi como Centro, todos os impedimentos ao convívio materno foram perpetrados pelos pais das crianças. Na minha geração, vi mais de três casos como esses acontecerem na família. Vi mães e filhas/filhos recorrerem a alguma forma de compulsão violenta, como uma busca inconsciente por uma maneira de lidar com o ocorrido. "O mito familiar se manifesta através de um padrão operacional" (SCHÜTZENBERGER, 2010, p. 20)⁷⁵. As repetições foram sempre da morte, a levar mulheres e/ou crianças biologicamente; ou dos homens a impedirem as mulheres de criarem seus filhos. Ou, como já mencionado, morte em vida das mulheres após aproximação com esse tipo de acontecimento.

Será isso fruto de uma torção cultural, uma problemática de todo o coletivo ocidentalizado, de tradição patriarcal, colonialista? Será nosso trajeto antropológico⁷⁶?

75 "The family myth manifests itself through an operational pattern (...). These rites form a configuration, a sort of whole, an unconsciously structured relational Gestalt affecting all the members of a family. Each of these rites contributes to 'balancing the family accounts,' the 'exploitative positions or attitude' being balance or not by a 'giving attitude'" (SCHÜTZENBERGER, 2010, p. 20).

76 "Uma maneira própria para cada cultura de estabelecer a relação existente entre a sua sensibilidade (pulsões subjetivas) e o meio em que vive (tanto o meio físico como histórico e social)" (ROCHA PITTA, 2017, p. 25).



IMAGEM 38 – Taufen.
Foto: Maria Salguero.



IMAGEM 39 - Taufen.
Foto: Maria Salguero.

Deixo a indagação presente. Não tenho resposta, então sigo com a descrição dos trabalhos. Os contra-ritos de margem foram 06, os quais detalharei a seguir. Durante meu primeiro ano (nov. 2014-2015) de morada no referido local eleito como Centro⁷⁷, realizei dois atos performáticos, um batismo dentro do apartamento e posteriormente, a entrega mensal ao solo do jardim do condomínio, do meu sangue menstrual. Chamei estas duas ações de *Taufen* e *Terra escura do jardim*, respectivamente. O gesto de entregar o sangue à terra remete à enterramento, à semeadura do grão que será transfigurado em uma nova planta.

Te batizar de novo.
 Te nomear num trançado de teias
 E ao invés de Morte
 Te chamar Insana
 Fulva
 Feixe de flautas
 Calha
 Candeia
 Palma, por que não?
 Te recriar nuns arcoíris
 Da alma, nuns possíveis
 Construir teu nome
 E cantar teus nomes perecíveis
 Palha
 Corça
 Nula
 Praia
 Por que não?
 (HILST, 1998, p. 157)⁷⁸.

Porque sim. Esses ritos foram como uma nova iniciação, um comprometimento de minha parte para com a Vida. De um ponto de vista panorâmico, do ponto de vista da totalidade das ações, o sangue menstrual representou o elemento urobórico de reunião cíclica dos contrários. A morte que sai da vida e a vida que sai da morte.

77 Apartamento situado num edifício construído onde antes existia uma casa da minha família, cenário desde 1888, de separações e proibições às crias, de contato materno.

78 Da Morte. Odes Mínimas. Canto I.



IMAGE 40 – Taufen.
Foto: Maria Salguero.

IMAGEM 41 – Casa templo.
Foto: Benjamin de Burca.



Para Eliade, o ato de instalar-se em um território e

(...) construir uma morada pede, conforme vimos, uma decisão vital, tanto para a comunidade como para o indivíduo. Trata-se de assumir a criação do "mundo" que se escolheu habitar. É preciso, pois, imitar a obra dos deuses, a cosmogonia. Mas isso nem sempre é fácil de fazer, pois existem também cosmogonias trágicas, sangrentas: como imitador dos gestos divinos, o homem deve reiterá-las. Se os deuses tiveram de espancar e esquartejar um Monstro marinho ou um Ser primordial para poderem criar a partir dele o mundo, o homem, por sua vez, deve imitar essa ação quando constrói seu mundo próprio, a cidade ou a casa. Daí a necessidade de sacrifícios sangrentos ou simbólicos por ocasião das construções, as inúmeras formas de Bauopfer⁷⁹ (...) (ELIADE, 1992, p. 31).

O referido apartamento tinha para mim o significado de casa de família. Durante a ação *Taufen* ele estava vazio. O ritual durou das 9h da noite às 9h da manhã do dia seguinte. Lavei meu corpo e o corpo do apartamento com água limpa, acendi velas, rezei, deitei-me no chão e encostei-me nas paredes por longos períodos, meditando, em posições variadas. Água e fogo foram utilizados para purificar o retorno ao local de origem, o recomeço. Do ponto de vista espiritual, "batismos e purificações são maneiras de distinguir o profano do sagrado, o pertencer (a uma comunidade) do não pertencer, uma situação social de outra" (ROCHA PITTA, 2017, p. 31). Que a purificação significasse uma aproximação com a lucidez. Fez parte desta performance uma casa templo (de papelão) que construí. Durante a ação, por vezes, entrei nela e saí. Era a casa dentro da casa, a casa simbólica que trazemos conosco para onde quer que nos rizomemos. A entrega do sangue menstrual ao jardim condominial na ação *Terra escura do jardim* durou 12 meses e constituiu uma forma de agradecimento pelas histórias vividas neste solo, mesmo as dilacerantes, pois a existência avançou, independentemente seguiu adiante. E irá inevitavelmente perder-se na morte novamente...

Ainda em desamor, tempo de amor será.
Seu tempo e contratempo.
Nascendo espesso como um arvoredor
e como tudo que nasce, morrendo
à medida que o tempo nos desgasta.
Amor, o que renasce
(HILST, 1998, p. 338)⁸⁰.

79 Sacrifícios de fundação.

80 Bucólicas, canto IX.



IMAGEM 42 – Lagoa Tota.
Foto: Maria Salguero.

As elaborações por meio do simbolismo foram minha contrapartida às causas e efeitos das repetições, ao seu caráter destrutivo. Ademais,

Rituais cicatrizam (...) em geral, eles tornam mais suportáveis as dores de viver e morrer, constituindo-se na forma social que permite aos seres humanos comportarem-se como agentes ativos, mais que como vítimas passivas, diante da exclusão (SENNET, 2008, p. 72).

Ainda como parte do período de margem, em março de 2015 realizei mais dois rituais: *Lua cheia de março* e *Casa estrangeira*. "Estive trabalhando no exterior, na natureza, explorando a relação entre mim mesma, a terra e a arte. Submergi nos próprios elementos que me produziram, utilizando a terra como tela e minha alma como instrumento" (MENDIETA apud MERZ, 2013, p. 03).

Os trabalhos aconteceram na Colômbia e os ritos consistiram no que relatarei a seguir. Acampeei por 5 dias em um bosque às margens da Lagoa Tota, localizada em Boyacá, que é uma região de montanhas férteis, no meio da chamada Cordilheira Leste do país. A mais de 3.000 metros, se esconde a referida Lagoa, filha do interior dos Andes das eras mesozóica e paleozóica. A Lagoa Tota é o maior corpo de água natural da Colômbia com 44 km²⁸¹. Quando planejei os trabalhos para serem realizados nas suas margens, não havia atinado para o fato de que o simbolismo da água é ligado à feminilidade e à fertilidade porque primordialmente, a água está ligada ao sangue menstrual e não por outro motivo.

O que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o sangue menstrual. É o que é confirmado pela ligação freqüente, embora insólita à primeira vista, da água e da lua. Eliade explica este isomorfismo constante: por um lado porque as águas estão submetidas ao fluxo lunar, por outro porque sendo germinadoras ligam-se ao grande símbolo agrário que é a lua porque seu arquétipo é menstrual. Quanto ao papel fecundante das águas e da lua, não passa de um efeito secundário dessa motivação primordial (DURAND, 2012, p. 101, 102).

Tota significa “terra para a lavoura” em língua indígena. A região é também conhecida por sediar ritos de fertilidade dos povos locais há milênios e emana uma aura sagrada para o seu povo. Nesta terra, todos os dias da minha estada foram ritualizados, praticamente todos os gestos, dos banhos à preparação de comidas. A experiência por meio das performances atuou no sentido do que Claude Lévi-Strauss explica sobre as relações entre símbolo e cura. Segundo o autor, a carga simbólica de certos atos

(...) torna-os próprios para constituírem uma linguagem: certamente, o médico dialoga com seu doente, não pela palavra, mas por meio de operações concretas, verdadeiros ritos que atravessam a tela da consciência sem encontrar obstáculo, para levar sua mensagem diretamente ao inconsciente (LÉVI-STRAUSS, 1991, p. 231).

Assim como a artista Ana Mendieta parece ir em direção a um corpo que é consequência de uma mistura com a natureza ou de uma relação com a mesma, busquei uma constante presentificação do meu ser nos contatos com o corpo físico/alma da terra, água, fogo, árvores – com os quais interagi.

81 Disponível em: <http://www.mgmoperadora.com.br/destino/647/3/34/destinos-internacionaisboyaca>. Acesso em 02/02/2015.



IMAGE 43 - Lagoa Tota.

Foto: Maria Salguero.



IMAGEM 44 – Maria Salguero
Foto: Autora.

Faço minhas as palavras da referida artista: “Contrária aos trabalhos de Earthwork da década de 1970, que usam a natureza no sentido mais literal, meu propósito e interesse estão enraizados no significado simbólico da natureza” (MENDIETA apud MERZ, 2013, p. 04)⁸² e em uma regeneração afetiva por meio da aproximação com a mesma, que também sou. Em Tota, foi como se todos os dias eu estivesse em um espaço-tempo fora, apartado da vida cotidiana; um espaço-tempo sagrado que durou 5 dias. Fizem parte deste ciclo dois rituais principais, conforme já mencionado. O primeiro deles, nomeado *Lua cheia de março*, foi realizado exatamente às margens da lagoa, com meu sangue menstrual. Levei do Recife para a Colômbia meu sangue menstrual congelado, pois o fluxo havia descido a menos de 10 dias da viagem, então não teria o ciclo novamente até o retorno. Quis oferecê-lo àquela terra como forma de ampliar o território das ações.

A viagem à Colômbia significou também uma afirmação da mobilidade criativa, um deslocamento no curso do que estava sendo trilhado com o trabalho, um traço rizomático. A primeira noite do acampamento foi a lua cheia de março/2015. Ali iniciamos os rituais. Iniciamos. Tudo foi realizado em parceria com a amiga colombiana Maria Salguero, que idealizou, produziu, acampou e viveu, como se fossem dela também, as questões que eu trazia.

82 “Opposed to the Earthworks of the 1970’s, which use nature in its most literal sense, my purpose and interest is rooted in nature’s symbolical meaning” (MENDIETA apud MERZ, 2013, p. 04). Primeira retrospectiva do trabalho de Ana Mendieta num museu público da Itália (Museo d’Arte Contemporânea Castello di Rivoli). Exposição: Ana Mendieta. She got Love. De 30 de janeiro a 05 de maio de 2013. Disponível em: http://www.castellodirivoli.org/wpcontent/uploads/2012/12/giornale_ana_mendieta_definitivo.pdf. Acesso em 09/08/2017.

IMAGE 45 - Frida Kahlo. Abrazo de amor del Universo, la Tierra, México, Diego, yo y el señor Xólotl, 1949.

Fonte: Disponível em: <http://www.cuordizenzero.com/2015/10/09/la-passione-di-frida/>.



Maria deixou o acampamento decidida a ser mãe. Foi ao encontro de Aurora, que hoje está entre nós. Em Tota, no primeiro entardecer, estava tudo já preparado para o ritual quando sentamos na areia, de frente para a lagoa e aguardamos em silêncio, o aparecimento da lua cheia. Com seu surgimento no horizonte, proferimos preces e passamos em partes dos nossos corpos um preparado de plantas perfumadas que recebi de um xamã quando de um retiro nos Pampas Argentinos (2012). A *lua* aparece como a grande manifestação do tempo, foi graças à lua e às lunações que começamos a medir o tempo.

O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno. A história das religiões sublinha o papel imenso que a lua desempenha na elaboração dos mitos cíclicos. Mitos do dilúvio, da renovação, liturgias do nascimento, mitos da decrepitude da humanidade inspiram-se sempre nas fases lunares. Eliade pôde escrever com toda a razão: 'Se procurássemos resumir numa fórmula única a multiplicidade das hierofanias lunares, poderíamos dizer que revelam a vida que se repete ritmicamente: está viva e inesgotável na sua própria regeneração'. (...) A filosofia que se destaca de todos os temas lunares é uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, pela alternância das modalidades antitéticas: vida e morte, forma e latência, ser e não ser, ferida e consolação (DURAND, 2012, p. 294, 295).

O gesto de proferir preces e espargir o mencionado perfume sobre nossos corpos foi repetido a cada nova iniciativa durante o acampamento. Nas orações, em palavras, agradecemos e pedimos permissão à lagoa, àquela terra fértil, ao bosque que existia no entorno da lagoa e à lua, para as apropriações que pretendíamos durante o acampamento, em benefício da cura: religação simbólica com a natureza e com o cosmos.

Buscamos o ponto onde a parte natureza das nossas existências coincide com a totalidade existencial, um modo de coesão. Nas preparações durante o dia, criamos uma fogueira, a qual foi acesa nesse momento. Todo o rito se passou em redor da mesma.

Fazia um frio extremo. Cantei canções improvisadas, pedi que Maria cortasse meu cabelo. o simbolismo é o mesmo: "A cabeleira não se liga à água por ser feminina, mas, pelo contrário, feminiza-se por ser hieróglifo da água, água cujo suporte fisiológico é o sangue menstrual" (DURAND, 2012, p. 107). Eu não sabia e não sei ainda quais foram os mitos fundadores dos encontros afetivos entre os gêneros, ou entre mães e suas crias, nos relatos familiares sobre os quais elaboro. Como não foi possível um retorno à fonte original das repetições nas histórias das mulheres da minha família, ao *illo tempore* do mito familiar, optei por retornar simbolicamente à realidade inicial do meu ser no mundo, como se ali fosse o momento primeiro da criação. Como se por meio da arte, pudesse criar um outro mito de origem, porque

(...) todo mito de origem narra e justifica uma 'nova situação' – nova no sentido de que não existia desde o início do Mundo. Mitos de origem continuam e completam o mito cosmogônico; eles contam como o mundo foi transformado, tornando-se mais rico ou mais pobre (ELIADE, 1998, p. 21)⁸³.

Minha narrativa contou com uma intensificação no contato com a natureza, com um desejo de aprofundar minha relação com seus elementos.

Para Eliade, o desejo tem lugar essencial na construção imaginária, em sua dupla projeção negativa (o sentimento do paraíso perdido, da queda e do abandono) e positiva (a certeza da fusão e da reintegração). Sem desejo, o homem morre – também quando uma sociedade histórica não se transfigura mais em seu 'ser de desejo' se ligando aos seus mitos fundadores, ela se automatiza sem se religar, ela não é mais auto-organizada, e ela morre. Quando Perceval pergunta onde está o Graal, o mundo da terra gasta revive. Ninguém tinha pensado, antes de Perceval, em colocar essa questão central, e o mundo morria por causa dessa indiferença metafísica e religiosa, por causa dessa falta de imaginação, e por essa falta de desejo do real (ROCHA PITTA, 2017, p. 59).

Apropriei-me dos potenciais autopoieticos da arte a fim de quebrar, assim como Perceval, esta indiferença diante da vida. No acampamento Maria e eu rezamos o tempo todo, precisávamos desse amparo "(...) para penetrar no coração da intimidade protetora" (DURAND, 2012, p. 201). Misturamos rezas católicas com palavras, frases e rimas que criamos espontaneamente a partir do contato com a natureza. Nisso incluímos todas as mulheres que sentissem a mesma necessidade de reunião profunda com o Planeta, solo, vegetação, seres vivos e águas em geral.

83 "Every origin myth narrates and justifies a "new situation" – new in the sense that it did not exist from the beginning of the World. Origin myths continue and complete the cosmogonic myth; they tell how the world was changed, made richer or poorer" (ELIADE, 1998, p. 21).



IMAGEM 46 – Lua Cheia de Março.

Foto: Maria Salguero.



IMAGEM 47 – Lua Cheia de Março.
Foto: Maria Salguero.

Ana Mendieta⁸⁴ dizia que os elementos da natureza são divindades. Talvez quisesse com isso a posse de um abrigo maternal, eterno, um refúgio inviolável. Por mais que mude, a natureza permanece. Buscando esta imersão nos elementos da natureza, comprometi-me a beber apenas das águas da lagoa durante os dias de estada, “toda bebida feliz é um leite materno” (DURAND, 2012, p. 258). Assim como sugeria Gilbert Durand, que as águas do meu corpo se tornassem as águas da lagoa sagrada, que existisse “uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas” (ROCHA PITTA, 2017, p. 25). Inicialmente havia de minha parte o propósito de entregar àquele solo o sangue vindo do Recife na primeira noite, mas durante os trabalhos noite adentro intuí de deixá-lo apenas presente, perto do fogo e na beira da lagoa quando fosse me retirar para dormir. Essa parte do rito durou o meio ciclo em que a lua atravessou a abóbada celeste. Quando ela se pôs, fomos dormir. No dia seguinte, reiniciamos o processo ritualístico.



IMAGEM 48 – Lua Cheia de Março.
Foto: Maria Salguero

84 “I believe in water, air and earth. They are all deities” (MENDIETA apud MERZ, 2013, p. 03).



IMAGEM 49 – Lua Cheia de Março.
Foto: Maria Salguero.



IMAGEM 50 – Lua Cheia de Março.

Foto: Maria Salguero.

IMAGEM 51 – Lua Cheia de Março.
Foto: Maria Salguero.



Maria havia feito o registro em fotografia e vídeo, de todos os rituais feitos no Recife até aquele momento. Na lagoa, foi como se a força da natureza estivesse mais vigorosa que a força da arte. Não sei onde arte e ritual se situam, que linha tênue os separa. O fato é que os registros das imagens do acampamento foram mais precários. Logo no início, Maria fez um comentário sobre isso, mas mesmo assim não fizemos uma intervenção que modificasse o ritmo que estávamos seguindo. Tendo amanhecido, notei que havia sangue em minha vagina. Emocionada, confiei que fosse um bom sinal, e não presságio de doença: “tudo que é afetivo tende a tornar-se mágico” (MORIN, 1997, p. 50). Esse sangue ter descido fora do tempo era uma lição antiga, que novamente a natureza me ensinava. Compreendi que não precisaria ter levado o sangue congelado do Recife, que não precisaria reter ou congelar minha relação com vida.

Nesta manhã, o sangue trazido do Recife foi doado à terra fértil em torno da lagoa, após um longo período em que cantei acocorada, desenhando uma vagina na areia e criando um espaço fundo no meio dela. "(...) todas as imagens da terra e da água contribuem para constituir uma ambiência de volúpia e de felicidade que constitui uma reabilitação da feminilidade" (DURAND, 2012, p. 233). O gesto do acocoramento identifica-se ao da descida, "concentrando-se nas imagens de mistérios e de intimidade, na procura obstinada do tesouro, do repouso, de todos os alimentos terrestres" (DURAND, 2012, p. 267). Trata-se de "desaprender o medo".

É uma das razões pelas quais a imaginação da descida necessitará de mais precauções que a da ascensão. Exigirá couraças, escafandros, ou então o acompanhamento por um mentor, todo um arsenal de máquinas e maquinações mais complexas que a asa, o tão simples apanágio do levantar vôo. Porque a descida arrisca-se, a todo o momento, a confundir-se e a transformar-se em queda. Precisa continuamente se reforçar, como que para se tranquilizar, com os símbolos da intimidade (DURAND, 2012, p. 201).

Na vagina desenhada na terra, ao redor da lagoa, derramei o sangue. Esta imagem permaneceu praticamente intacta até a nossa partida, 4 dias depois. Na sequência desse gesto, permaneci em estado de oração e adentrei as águas da lagoa. Comecei a entregar o sangue do novo ciclo menstrual. Fiz isto repetidas vezes, até o último dia do acampamento. Ressalto que as águas da lagoa eram gélidas. Unicamente nelas banhei-me todos os dias, oferecendo o sangue menstrual. Como também bebi das suas águas, vivi uma relação visceral com a lagoa.

O ser humano é assim feito que atribui significados indo bem além da funcionalidade dos atos ou objetos. Assim é que aquilo que poderia parecer como sendo absolutamente natural (árvores, água, fogo...), é transformado pelas diversas culturas para adquirir significado específico (ROCHA PITTA, 2017 p. 18).

Nos arredores da lagoa, a imagem da vagina menstruada formada na terra foi a mandala cosmogônica que deu sentido ao acampamento. O trabalho revestiu-se de muita força. Mircea Eliade conta que:

No ritual de cura dos Bhil há um pormenor particularmente interessante. O feiticeiro 'purifica' o lugar ao lado do leito do doente e desenha, com farinha de milho, um *mandol*. No interior do desenho, inscreve a casa de Isvor e de Baghwâr, desenhando também as suas figuras. Essa imagem assim desenhada é conservada até a cura total do doente. (...) Mas a *mandala* é sobretudo, uma *imago-mundi*: representa simultaneamente o Cosmos em miniatura e o panteão. A sua construção equivale



IMAGE 52 - Casa Estrangeira.

Foto: Maria Salguero.



IMAGEM 53 – Casa Estrangeira.

Foto: Maria Salguero.



IMAGEM 54 - Casa Estrangeira.
Foto: Maria Salguero.



IMAGEM 55 - Casa Estrangeira.

Foto: Maria Salguero.

a uma recriação mágica do mundo. Por consequência, ao desenhar o *mandol* junto do leito de um doente, o feiticeiro Bhil repete a cosmogonia, mesmo que os cânticos rituais que entoia não aludam expressamente ao mito cosmogônico. A operação tem, certamente, um fim terapêutico. Tornado simbolicamente contemporâneo da Criação do Mundo, o doente mergulha na plenitude primordial; deixa-se penetrar pelas forças gigantescas que, *in illo tempore*, tornaram possível a criação (ELIADE, 2000, p. 28).

Estes desenhos podem incluir também a história dos deuses e dos antepassados do doente. O segundo ritual realizado na Colômbia, intitulado *Casa estrangeira*, aconteceu dentro de um bosque nos arredores da Lagoa Tota. Utilizamos tecidos que levei do Recife, inclusive as roupinhas de recém-nascida (que estavam no baú do atelier durante a mencionada residência artística no Peligro Espaço de Arte e Ciência), mais outros que adquirimos em Bogotá. Nossos corpos movimentaram-se como peças de um tear, alinhavando com fios de lã e agulha, tecidos e troncos de árvores, como se estivéssemos ligando algo à consciência daquele instante. “A tecnologia dos têxteis, pela roda, o fuso e os seus produtos, fios e tecidos, é assim, no seu conjunto, indutora de pensamentos unitários, de fantasias do contínuo e da necessária fusão dos contrários cósmicos” (DURAND, 2012, p. 323). Com o suporte dos troncos das árvores formamos uma tenda em cujas paredes internas, bordei as roupinhas de recém-nascida.

Na tradição do Islã, o tear simboliza a estrutura e o movimento do universo. (...) O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a **fórmula de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido**. (...) Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino (...). ‘Tecer não significa somente predestinar (com relação ao plano antropológico) e reunir realidades diversas (com relação ao plano cosmológico), mas também criar, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia’ (ELIT, 159) (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 872).

A ligação e o sentimento de continuidade com a natureza e com o cosmos foram encontrados. Cantamos durante toda a montagem da tenda. Quando ficou pronta, dentro dela, cortei os cabelos de Maria. Foi também dentro da tenda que nos despedimos do acampamento, em silêncio, agradecendo por tudo o que se passara, sentindo profundo amor pelo Planeta e pela existência. Depois da Colômbia, ainda dois contra-ritos fizeram parte do período de margem. Um deles consistiu no registro em vídeo da intimidade do meu corpo, da vulva em estado de menstruação, e o qual foi intitulado *Eclipse de corpo inteiro*.

IMAGE 56 – Ana Mendieta. Rupestrian Sculpture Series, 1981.
 Fonte: <http://bradearthart.blogspot.com.br/2008/10/ana-mendieta.html>.



IMAGE 57 – Diário de atelier.
 Foto: Flávia Lira.



Ambos nudez e sangue, trazem o corpo vivo. Vi o fluxo escorrendo do meu interior, vi que "a grande vagina era a abóbada do céu. O mundo estava parado, metade na luz e metade na sombra" (CLARK, 1996, p. 247). Posteriormente ao ato, rever essas imagens foi como ver meu próprio rosto, identidade. "Chega o momento, precário sem dúvida, em que, a sorte ajudando, não devemos mais esperar a decisão dos outros (em forma de dogma) antes de ter a experiência desejada" (BATAILLE, 2014, p. 57). O estudo realizado com a Pós-graduação foi marcado pelo aparecimento cada vez mais nitido da imagem da vulva e em um interesse especial pelo estado de menstruação, pelo sangue mensalmente vertido.

Aqui pude ouvir as palavras de Deleuze:

Perca o rosto. Torne-se capaz de amar sem lembrança, sem fantasia e sem interpretação, sem fazer o balanço. Que haja apenas fluxos, que ora secam, ora congelam ou transbordam, ora se conjugam ou se afastam. Um homem e uma mulher são fluxos. Todos os devires que há no fazer amor, todos os sexos, os n sexos em um único ou em dois, e que nada têm a ver com a castração. Sobre as linhas de fuga, só pode haver uma coisa, a experimentação-vida. (...) Já não há o infinito relatório das interpretações sempre um pouco sujas, mas processos acabados de experimentação, protocolos de experiência (DELEUZE; PARNET, 1998A, p. 39).

Minha relação com o mundo precisou ser intermediada pela arte, ponte fundamental para minha autoformação. Precisei experimentar-me na interação com a natureza e estar na relação com o mundo, fora do isolamento – para vir a ser de modo pleno. Este papel da arte na educação/formação dos sujeitos é o avesso da representação. É o que pode tornar a vida como uma obra escultórica, que dá a ver percepções, a possibilidade de outros olhares e sentires, outros poemas. O autoconhecimento por meio da poesia das imagens é “o caminho de dentro. É um grande espaço-tempo (...)” (HILST, 1998, p. 299)⁸⁵, de onde acontecem brotamentos. Deleuze coloca em entrevista a Clair Parnet (abcdario, 1997) que a arte libera uma vida aprisionada/entristecida, porque o sujeito que a experimenta pode sentir de outro jeito, quebrar hábitos, fazer o corpo ser afetado de outro modo. *Que desejos esse sujeito vai ter, que vida?* Não sabemos, porque isto está sendo produzido, é devir. A subjetividade é algo que se produz neste processo, porque nós

Somos afetados a todo o momento, mas não sabemos nem como, nem quando, nem mesmo por quem o nosso corpo será afetado. É tudo por conta do devir. É tudo um devir, um movimento sem escala. Mas ao sermos afetados enfraquecemos ou nos fortalecemos. A vida passa e se expande ou ela é retida e se contrai. Agimos e criamos ou mergulhamos na inércia e sucumbimos. Os afetos estão presentes em tudo e são eles que definem a nossa relação, nossos desejos, nossas ações (SALES, 2011, p. 07).

Ao conscientizar-se dessas relações, o sujeito pode aprender a não ser funcional, pode exercer o abandono dos automatismos. Isso não como um conceito ou uma teoria, mas como um conjunto de práticas que o encaminhem para uma ou várias experiências-limite na vida; para a obscenidade, se isso for preciso. Obscenidade sendo aquilo que está fora da cena, significa “a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada” (BATAILLE, 2014, p.

41). Parece contraditório, mas foi justamente por meio desta suscetibilidade que pude apaziguar minhas inquietudes diante da morte, da finitude, do que vai além da compreensão racional. Esta suscetibilidade do corpo é pertinente na situação ritual. Aliás, o corpo limite é o próprio corpo da situação ritual, visto que contribui para a mudança no estado de consciência do sujeito que o experimenta.

No meio artístico, Carolee Shneemann, Vito Acconci e VALIE EXPORT foram alguns artistas que se interessaram pelas chamadas "partes íntimas" do corpo humano como tema de trabalho. Nossa cultura preza pela ausência de educação sobre as pulsões emocionais e instintivas. *Isso fica por conta da livre autoeducação?* No quesito sexualidade, Foucault (2015) afirma que o que o ocidente mais faz é falar sobre sexualidade, desde que deslocou o confessionário da igreja para o consultório psicanalítico, como se buscasse uma verdade unívoca a este respeito. Mesmo assim a sexualidade não deixou de ser tabu. *Na sexualidade ou em qualquer outro aspecto da vida, o que fazer quando a construção de um sentido profundo não tem equivalência na coletividade?* Sucumbir ao senso comum teria significado para mim, o não alcance de uma instância mais profunda da existência. Não me refiro à observação da vagina, mas a todos os atos performáticos que realizei. A experiência artística é autoeducadora, é "o que *em nós* se vê quando vemos, o que *em nós* se fala quando falamos, o que *em nós* se pensa quando pensamos" (CHAUÍ, 2002, p. 164). Os roteiros instituídos não serviriam para mim, isto estava claro quando iniciei a pesquisa. Só não tinha ainda noção da força das experiências de si mesmo na autocompreensão/autoeducação.

A seguir exponho o último ato performático dos ritos de margem: *Vestido ruído*. O mesmo aconteceu em setembro de 2015 com o trajeto percorrido de táxi entre as cidades do Recife e João Pessoa, vestida de noiva, descalça e com os cabelos assanhados, como se tudo em mim houvesse se deslocado e arrebatado após o descasamento – tudo o que pedagogicamente havia me enquadrado. O vestido esteve guardado por 11 anos. Nesse tempo eu nunca o revesti. Preparando-me para a performance, impressionei-me ao notar que coube perfeitamente, ainda que o tecido se rasgasse à medida em que me movimentei. Adentrei o campus universitário, a sala de aula. Com esta ação quis

(...) provocar a participação do público. Essa participação transforma totalmente o sentido da arte como o entendíamos até então. Isso porque: recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; recusamos todo mito exterior ao homem; recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição (CLARK, 1966, n.p.)⁸⁶.

86 Disponível em: Associação Cultural "O mundo de Lygia Clark". www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp. Acesso em

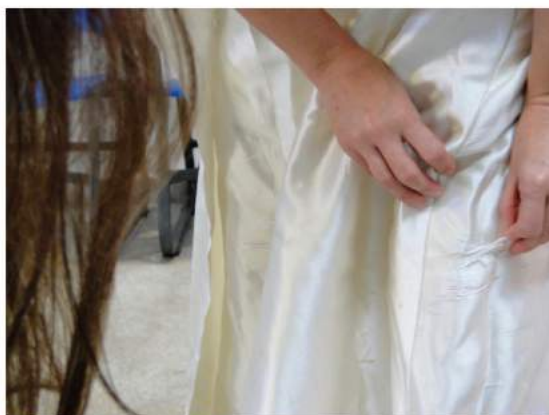
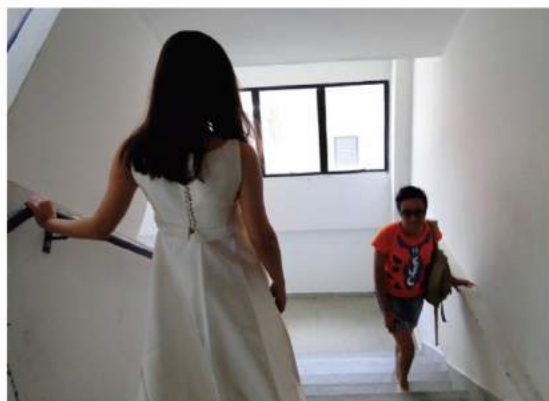


IMAGEM 58 – Vestido ruído.
Foto: Bruna Miranda.

Para as estudantes e professora relatei um sonho no qual vivo um arriscado ritual de passagem, junto a milhares de outras mulheres. A intenção desta ação foi discutir sobre o assunto em sala de aula, ampliar o olhar sobre o tema, o qual pode ser enfadonho, principalmente para as mulheres. “E não parece que as volumosas tolices que foram ditas neste último século tenham realmente esclarecido a questão. Ademais, haverá realmente um problema? Em que consiste? Em verdade, haverá mulher?” (BEAUVOIR, 2016, p. 09). Curiosamente, apesar da disciplina⁸⁷ abordar temas de gênero e sexualidade, e contar apenas com participantes mulheres, ativas feministas, o debate não foi caloroso. Pelo contrário, quase não existiu. Refleti sobre o porque das questões que eu trazia parecerem banais ou ultrapassadas. Com esta ação concluí os rituais de margem. Muitos dos trabalhos práticos que fiz durante a presente investigação foram filmados⁸⁸. No próximo capítulo apresento como foi esta experiência com o vídeo e descrevo os rituais de agregação (re-performances).

IMAGE 59 – Vestido ruído
Foto: Bruna Miranda.



12/05/2016.

87 Disciplina: Arte, Gênero e Sexualidade. Professora: Maria das Vitórias Negreiros do Amaral. Curso: Artes Visuais (UFPE/UFPB). Período: 2015.2.

88 *Corpostecidos, Suave quanto sombra, Taufen, Eclipse de corpo inteiro, Cinema de Toque, Sete obras fáceis.*

4. como força que engendra

A esta altura da pesquisa já estava claro para mim que processar e transmutar afetos que sentia no corpo e que supus fazerem parte de uma herança emocional (familiar e cultural), por meio da arte, constituem mesmo formas de autoeducação e experiência interior. Apoiei-me nas concepções do filósofo George Bataille (1897–1962), sobre um tipo de conhecimento cuja autoridade é validada pela experiência subjetiva e que não estabelece seus princípios em dogmas (morais ou científicos), nem na busca por qualidades estéticas. Nesse sentido, apenas a experiência dá autoridade sobre o dizer, ela mesma sendo “uma viagem ao extremo do possível do homem. Cada qual pode não fazer essa viagem, mas, se a faz, isso supõe que foram negadas as autoridades, os valores existentes, que limitam o possível” (BATAILLE, 2016, p. 37). De minha parte a experiência ocupou-se entre outras coisas, da elaboração afetiva do medo, principal elemento ativador da prática artística que desenvolvi na pesquisa.

As performances responderam à demanda por catarse/elaboração, ao mesmo tempo em que funcionaram como condutoras da força do medo para uma nova situação de vida. Constatei que “a arte atua sobretudo na alma, moldando sua estrutura espiritual” (TARKOVSKI, 1998, p. 45) e que disso decorre uma sabedoria que não vem de livros, mas da experimentação, da busca por autoconhecimento. É que “o lugar da experiência sou eu. É em mim (...) onde se dá a experiência, onde a experiência tem lugar” (LARROSA, 2011, p. 06); e na experiência artística, o sujeito realiza o que precisa, por uma causa que o ultrapassa. Ao mesmo tempo em que o presente texto funciona como memorial descritivo, para dar suporte ao que foi sendo criado nas ações práticas, pode servir como referencial para os leitores que desejem embarcar em jornadas auto-transformativas. Foi com este fim também, que dei continuidade à busca por uma genealogia no campo da arte, por reconhecer minhas parentes do ponto de vista da pesquisa.

Objetivando igualmente romper com um ciclo de repetições que envolvem o passado (a hierarquia de gênero no campo das artes visuais), as Guerrilla Girls atuam no mesmo sentido das primeiras ativistas feministas da Califórnia. Elas desenvolvem estatísticas sobre a participação das mulheres no terreno artístico. Na militância por igualdade de gênero, o grupo formado por antropólogas, sociólogas e artistas, veste máscaras de gorila para privilegiar o debate, independentemente de suas personalidades individuais.

Não se é mais um autor, é-se um escritório de produção, nunca se esteve mais povoado. Ser um “bando”: os bandos vivem os piores perigos, reformar os juizes, tribunais, escolas, famílias e conjugalidades, mas o que há de bom em um bando, em princípio, é que cada um cuida de seu próprio negócio encontrando ao mesmo tempo os outros (...) (DELEUZE; PARNET, 1998A, p. 08, 09).



IMAGEM 60 – Guerrilla girls.

Foto: <http://compendiummpls.blogspot.com.br/2016/01/must-see-guerrilla-girls-take-over-twin.html>.

Segundo informações postadas no site oficial das Guerrilla Girls, entre 1985 e o ano 2000, aproximadamente 100 mulheres trabalharam coletiva e anonimamente para questionar a imagem das mulheres nas artes visuais. Em suas pesquisas, ainda constata a recorrente presença de uma hierarquia de gênero. Louise Bourgeois reclama a ausência de um papel de artista para as mulheres dentro da sociedade, que possa fazer valer essa necessidade vocacional. A artista afirma que “não elegemos nossos papéis – obedecemos à chamada e aceitamos seus termos” (BOURGEOIS, 2002, p. 47)⁸⁹. Esse ambiente é no entanto um local onde estas hierarquias podem ser transgredidas, onde podem ser fomentadas iniciativas que questionem aspectos culturais naturalizados, nas relações entre os gêneros, assim como a fixação de padrões para o que se compreende por ser mulher ou homem. Eu mesma me aproprio deste espaço com esse objetivo. *Se não na arte, então em que lugar?* É importante ressaltar que

Quando emprego as palavras ‘mulher’ ou ‘feminino’ não me refiro evidentemente a nenhum arquétipo, a nenhuma essência imutável; após a maior parte de minhas afirmações cabe subentender: ‘no estado atual de educação e dos costumes’ (BEAUVOIR, 2016, p. 07).

Rosemary Betterton (2011) vai um pouco além nesse debate sugerindo um desvio do olhar que está sempre direcionado a obras e artistas – que esse olhar possa voltar-se para a maneira como os significados das obras são construídos e para quem. *No meio acadêmico por exemplo, como os textos de arte são mobilizados e tornados significativos?* A legitimação de variadas possibilidades interpretativas é fundamental, assim como a reflexão sobre “como teorizar os afetos, a identificação e o investimento em imagens feitas por mulheres e outros grupos sociais” (BETTERTON, 2011, p. 20). Estas ponderações são pertinentes ao diálogo com a Fenomenologia da Imaginação, assim como ao meu interesse de estudo, dado que todo gesto de “tornar algo significativo” tece relação com o imaginário (ROCHA PITTA, 2017, p. 20).

89 “La necesidad interior del artista de ser un artista conecta intimamente con su género y su sexualidad. La frustración de la mujer artista y su falta de un papel inmediato de artista dentro de la sociedad es consecuencia de esta necesidad, y su impotencia (incluso si llega a tener éxito) es consecuencia de esta necesaria vocación. No elegimos nuestros papeles – obedecemos la llamada y aceptamos sus términos (...)” (BOURGEOIS, 2002, p. 47).

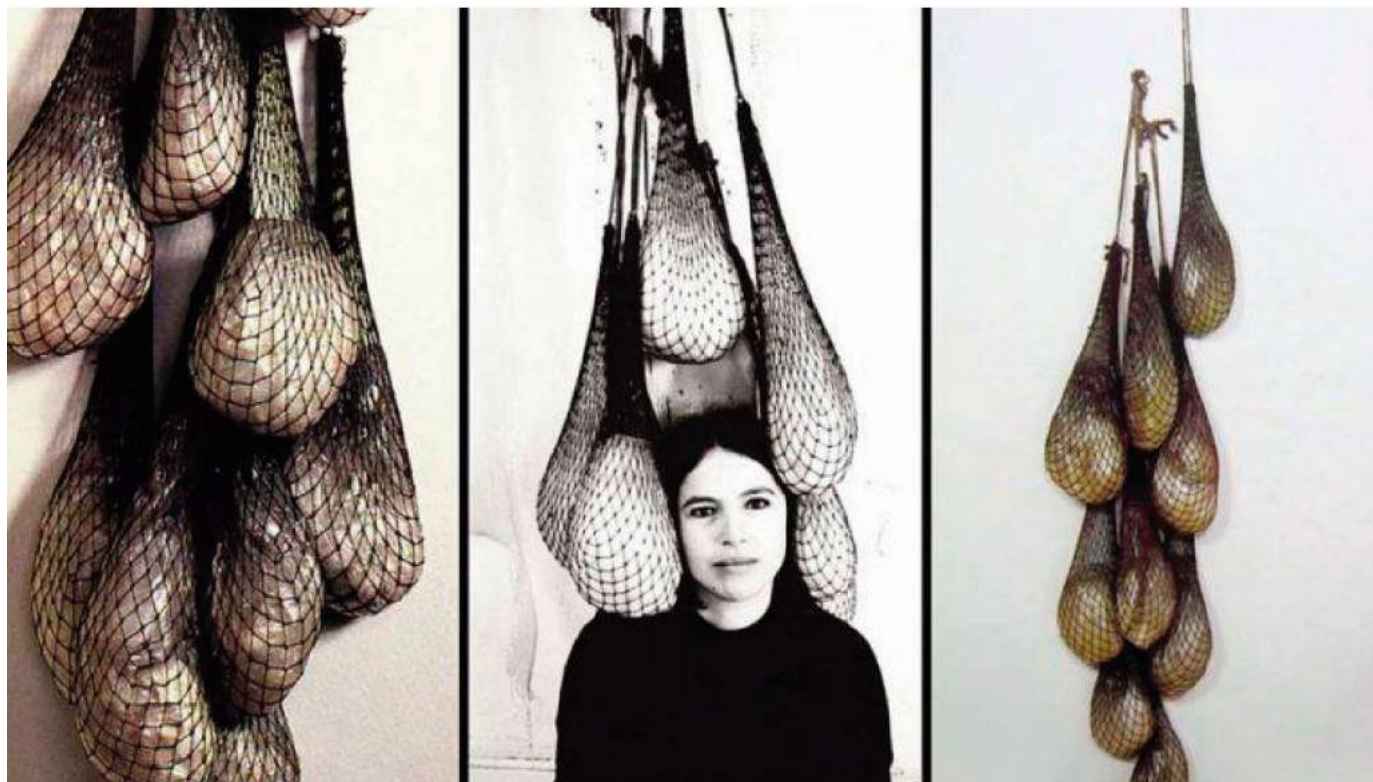


IMAGEM 61 – Eva Hesse.

Fonte: http://mainetoday.com/maine_art/documentary-delves-tragic-life-influential-art-eva-hesse/.

Na experiência com a pesquisa, conforme já visto, além do trabalho com a Fenomenologia da Imaginação, fui influenciada pelo que os autores⁹⁰ da Antropologia afirmam sobre efeitos, condutas e motivações em geral, da religiosidade dita arcaica. Em suas estadas junto a diversos grupos, Victor Turner observou que “as decisões de executar rituais estavam relacionadas com crises na vida social das aldeias” (TURNER, 1974, p. 24). Assim como procedi com as performances e re-performances, rituais são tradicionalmente realizados para resolver conflitos. Os rituais são afetivamente organizadores. Ademais,

O retorno existencial à origem, apesar de tipicamente presente na mentalidade arcaica, não é uma forma de comportamento confinada apenas àquela mentalidade. Freud elaborou uma técnica análoga para capacitar um indivíduo moderno a recuperar o conteúdo de certas experiências ‘originais’ (ELIADE, 1998, p. 88)⁹¹.

Isso diz respeito à psicanálise, mas acentua de toda forma a noção do retorno aos inícios como necessidade humana de elaboração afetiva, diante dos desdobramentos da vida. É importante destacar que o termo “originais”, usado por Eliade na citação acima, refere-se a um tempo inicial. Exercitei igualmente o retorno aos inícios, a abertura para outros estados de ser e principalmente, por detrás de tudo o que fiz ritualisticamente, existiu o desejo de colocar uma lupa sobre mim mesma.

A arte possibilita a exposição e o diálogo com partes de si mesmo que não se consegue enxergar plenamente. O vídeo foi um recurso do qual me apropriei com este fim. Alguns dos rituais performáticos que realizei foram registrados em vídeo porque “o cinematógrafo (...) restitui aos seres e às coisas o seu movimento natural” (...) (MORIN, 1997A, p. 31). Foi preciso espelhamento por meio das imagens criadas para começar a desenvolver noções sobre mim mesma, sobre quem eu poderia ser, se quisesse não permanecer como um retrato móvel das histórias passadas.

90 Mircea Eliade (1998), Van Geneep (2013) e Victor Turner (1974).

91 “We have cited these few examples in order to compare two categories of techniques: (1) psychoanalysis and (2) archaic and Oriental methods involving different methods of “returning to the origin” (for a variety of ends). Our purpose was not to discuss these procedures at length, but to show that existential return to the origin, although typical of the archaic mentality, is not a form of behavior confined solely to that mentality. Freud elaborated an analogous technique to enable a modern individual to recover the content of certain ‘original’ experiences” (ELIADE, 1998, p. 88).

IMAGEM 62 – Diário de atelier.
Foto: Flávia Lira.



Almejei que a criação por meio da arte tivesse um eco no mais profundo do meu interior, que ao compor e observar estas respectivas imagens, elas ao mesmo tempo pudessem me construir. As imagens agem sobre nosso organismo psíquico, enquanto espectadores atuamos em conjunto com as mesmas, emocional e cognitivamente (AUMONT, 1993, p. 81). Na experimentação com o vídeo percebi que as imagens captadas, assim como as performances, são meios de modelar questões que se deseje ver modificadas na vida. São formas de criação de outros arquivos, outras possibilidades/soluções. As imagens virtuais tratam

(...) da contradição entre a quase-irrealidade dos jogos de sombras e de luzes na tela e o sentimento de realidade intensa que nasce de sua visão, assim como da dupla consciência do espectador que, mesmo sabendo que vê um espetáculo imaginário, participa dele com toda sua afetividade (MORIN, 1997A, p. 60, 61).

Disso podem decorrer catarses e elaborações íntimas. Quando não, pelo menos as imagens filmadas apresentam um encanto próprio, que é a “fotogenia”, ou seja, a possibilidade de uma segunda visão do que estiver em foco, a qual permite revelar os segredos ignorados na primeira observação (Morin, 1997A). De minha parte, mesmo usando óculos garrafais preciso de segundas, terceiras, muitas outras visões além da primeira, para poder ver as coisas. Ver não é um gesto natural. Algumas coisas parecem levar mais tempo para serem vistas: meses, anos.

Nossa visão é prática, e a percepção prática normalmente não é designada a fornecer deleite no que é visto, a questionar nossas crenças, ou a gerar questões que levarão a perplexidade. A maior parte do que vemos não tem como primeiro resultado uma nova forma de ver o mundo. As artes, no entanto, fazem isso regularmente (EISNER, 2002, p. 84)⁹².

92 “Our seeing is practical, and practical perception is not usually designed to provide delight in what is seen, to challenge our beliefs, or to generate questions that lead to productive puzzlement. Most of what we do when we see does not have as its primary outcome a new way to view the world. The arts, however, do this with regularity” (EISNER, 2002, p. 84).

Além disso, uma formação rochosa tem um significado para o geólogo, outra para o poeta, outra para o pintor, etc. "Cada pessoa trazendo um padrão de referência diferente lê a chamada mesma imagem diferentemente. Cada leitura é uma interpretação que influencia o tipo de experiência que o indivíduo terá" (EISNER, 2002, p. 84)⁹³. Segundo o mesmo autor, a arte é como um portal que dá acesso a novas formas de experimentação da vida, de modo que possamos alcançar diferentes olhares. Para Analice Dutra Pillar, quando passamos do olhar para o ver é que realizamos

(...) um ato de leitura e de reflexão. Não conseguimos aprender o mundo tal como é. Construímos mediações, filtros, sistemas simbólicos para conhecer o nosso entorno e nos conhecer. Ver é atribuir significado, está relacionado às nossas experiências e o que estamos vendo (DUTRA PILLAR, 2008/2011, p. 17)⁹⁴.

Ver é aprender, exige esforço, uma dedicação intencional. *Será que para isto a que estou me referindo, ao processo de enxergar partes de si mesmo nunca vistas antes, ou a possibilidade de uma segunda visão reveladora por meio das imagens filmadas, seria melhor outro termo?*

Paulo Freire (1980) diria que isso é a própria construção da consciência a partir do processo educativo, como se a vocação ontológica do ser humano fosse "ser mais", tornar-se um além do que está dado. Segundo o autor nunca estamos prontos, acabados, mas em contínuo processo de tornarmos-nos humanos. Com vistas à autoeducação, é importante que a subjetividade seja percebida, mesmo que haja subsequente desconstrução ou reforma em suas bases. *De outro modo, como lidar com o que não apreendemos conscientemente? Como identificar em nós o que precisa de restauro, que ainda pode ser vital, ou comportamentos que podem ser descartados, porque já não afirmam mais a vida?*

93 "Each person bringing a different frame of reference reads the so-called same image differently. Each reading is an interpretation that influences the kind of experience the individual will have" (EISNER, 2002, p. 84).

94 A educação do olhar no ensino de arte. Revista de Educação da APEOESP. CEPES. Centro de Estudos e Pesquisas educacionais e sindicais, 2008/2011. Disponível em: www.apees.org.br/d/sistema/publicacoes/144/arquivo/revista-de-arte.pdf. Acesso em 27/03/2017.

Para preencher a insuficiência do verbo ver é que foi preciso criar o verbo visionar (Morin, 1997A, p. 34) e para visionar um além, no processo de invenção de si/devir/autoeducação, como forma de experimentação do mundo empírico e mesmo como método de aprendizagem, o recurso do vídeo alia-se bem à performance. Ambos podem ser trabalhados de maneira elucidativa não apenas para temas subjetivos, mas também sobre questões sociais e culturais (Archer, 2008). O vídeo dialoga abrangentemente com múltiplas formas de expressões artísticas, não somente com a performance. Muitas vezes suas imagens representam parte do processo, e não necessariamente um produto ou obra acabada (Mello, 2008), como é o meu caso.

Além disso, o percurso da formação educativa dos sujeitos é dialógico, depende de encontros, ocorre em uma ampla esfera social. Os centros urbanos constituem espaços de contínuo ensino e aprendizado. Nesse processo, entre inúmeras outras qualidades, a performance oferece o potencial de pôr em pauta as relações entre o eu e o outro. No corpo à corpo das ações emergem afetos, temores, limitações, dores e emoções em geral. Lida-se com a imprevisibilidade da reação do público, discutem-se questões culturais, de gênero e pertencimentos. As marcas sociais e históricas ganham visibilidade. Sendo um evento único, ao vivo, que tem uma duração no tempo do seu acontecimento, a performance pode se reatualizar e ainda alcançar um número maior de indivíduos ao ser refeita posteriormente.

Entusiasmada com a possibilidade de visionar partes de um duplo de mim mesma foi que, além da produção das autoimagens por meio das performances, videoperformances e re-performances, passei a ler sobre mulheres artistas, textos autobiográficos e descrições dos seus trabalhos. Com isso quis inclusive desenvolver noções de aproximação e distanciamento entre o que eu estava fazendo na presente pesquisa e o trabalho prático das mesmas. Quis conhecer o percurso das suas vidas, histórias pessoais e principalmente a sua escrita, a maneira como falavam de si mesmas. Busquei suas histórias como forma de sair de mim mesma, como forma de contágio.

IMAGE 63 – Louise Bourgeois.

Fonte: <https://coolasp.tumblr.com/post/140518285323/visual-paralipsis-louise-bourgeois-in-her>.



Comecei pelas já citadas Frida Kahlo, Ana Mendieta e Camille Claudel. Identifiquei pontos comuns de inquietação entre nós, principalmente as questões relacionais. Em seguida, conheci os trabalhos de Shirin Neshat, Lygia Clark, Yoko Ono, VALIE EXPORT, Hilda Hilst, Maura Lopes Cançado, Eva Hesse, Nazareth Pacheco e Marina Abramovic. Ao conhecer seus trabalhos observei que os mesmos compõem processos de vida e que portanto, não estão acabados. Também as performances que fiz não funcionam isoladamente, são parte de um processo. “A experiência é o processo” (ABRAMOVIC, 2011)⁹⁵ e não necessariamente requer conclusão. A experiência acontece no instante, é concluída em parte, mas pode ficar ao mesmo tempo aberta dentro dos participantes, indefinida.

A experiência pode permanecer como registro afetivo na memória ou nos campos mórficos, aos quais recorreremos para novas experiências futuras. Então a obra pode tornar-se “interminável, porque nunca abandonamos nossa vida e o mundo, nunca vemos a ideia, o sentido e a liberdade cara a cara” (CHAUI, 2002, p. 176). Quando a experiência é imersiva, quando configura uma espécie de mistura com o Todo, de onde não temos um ponto de referência independente, distanciado, torna-se inevitável que também não saibamos exatamente o que dela emergirá. “A possibilidade da experiência supõe, portanto, a suspensão de uma série de vontades: a vontade de identificar, a vontade de representar, a vontade de compreender” (LARROSA, 2011, p. 18).

Por outro lado, é certo que na experiência, buscando, o sujeito encontra formas de autoelaboração. Inspiro-me em Lygia Clark, para quem a “obra” tornou-se cada vez “menos importante e o recriar-se através dela” é que passou a ser o essencial (CLARK, 1996, p. 56). Este fator de recriação foi a própria força que atuou sobre o meu ser, nos momentos em que concebi as performances, impelindo-me às contravenções necessárias, à libertação de muitos daqueles fantasmas internos. “É errado dizer que o artista ‘procura’ o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto...” (TARKOVSKI, 2002, p. 49). O modo como este parto acontece é de fundamental relevância. No meu caso, foi necessário um trabalho constante de aterramento e introspecção.

95 ABRAMOVIC, Marina. Palestra no James T. Demetrian Lectures, at the Smithsonian's Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Washington (DC), 2011. Disponível em: <https://youtu.be/Abk44swuaro>, 2011. Acesso em 03/02/2016.

Na pesquisa, como fechamento do conjunto ritualístico, escolhi o recurso da re-performance. Segundo Van Geneep (2013), todo ritual de passagem é composto por um fechamento, com a realização de procedimentos ditos agregadores. Nesse ponto é chegado o momento de retorno à vida cotidiana, com a implementação prática do que foi desenvolvido ao longo de toda a passagem ritualística. A intenção é sempre o alcance de uma modificação no estado do que existia previamente, mas todo o trajeto (antes e depois) segue de acordo com um roteiro ideológico, cultural, do grupo, instituído em um tempo imemorial.

Ressalto que na presente investigação performances e re-performances foram realizadas como contra-ritos, como desmanche de aspectos culturais do meu grupo. Com este intuito, trabalhando fenomenologicamente com a re-performance, contemplei e imergi nos trabalhos compostos por Yoko Ono, VALIE EXPORT, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Lygia Clark, Joseph Beuys e Ben Patterson. Para Bachelard (2008), uma atitude fenomenológica requer atenção e penetração no objeto contemplado. Toda a elaboração bachelardiana é sobre escrita poética, mas a ideia de devanear a partir de uma obra observada pode ser transposta para as demais modalidades artísticas.

Nesta etapa da pesquisa, experimentei o devaneio de tal modo que fui motivada a refazer os passos dos mencionados artistas na ação prática, na vida, durante a contemplação das suas obras performáticas. Com vistas ao presente estudo, no entanto, limitei a análise sobre os trabalhos das artistas Yoko Ono e VALIE EXPORT. Entre abril e agosto de 2016 re-performei na cidade do Recife, as ações *Cut Piece* (Yoko Ono, 1964), *TouchCinema* (VALIE EXPORT, 1968) e *Action Pants: Genital Panic* (VALIE EXPORT, 1969). Nesse tipo de relação profunda com a arte,

(...) os melhores aspectos das nossas almas dão-se a conhecer, e ansiamos por sua liberação. Nesses momentos, reconhecemos e descobrimos a nós mesmos, chegando às profundidades insondáveis do nosso próprio potencial e às últimas instâncias de nossas emoções (TARKOVSKI, 1998, p. 49).

Assim ocorre na “repercussão”, que é um conceito bachelardiano. A repercussão “convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência” (BACHELARD, 2008, p. 07). Ela ocorre quando a identificação com uma produção artística com a qual entramos em contato é tanta, que a mesma parece ter brotado do nosso interior. Ocorre quando a imagem artística

(...) enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo na nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser (BACHELARD, 2008, p. 07, 08).

Minha experiência com a re-performance aconteceu nestes moldes. A atitude de total imersão na obra é a recomendada para se trabalhar com Fenomenologia. Consoante Bachelard, simplesmente descrever empiricamente os fenômenos não é fazer Fenomenologia porque neste caso, o sujeito permanece passivo, subserviente ao objeto apreciado.

O fenomenólogo deve intervir para colocar esses documentos no eixo da intencionalidade. Ah, quem dera essa imagem que acaba de me ser dada fosse minha, verdadeiramente minha, que ela se tornasse – apogeu de um orgulho de leitor! – obra minha! (BACHELARD, 1988, p. 04, 05).

Durante a pesquisa, paralelamente ao estudo das performances feitas principalmente por Yoko Ono e VALIE EXPORT, mantive a atenção voltada para a já aludida fonte precária sobre a existência, em minha genealogia materna, de uma antecessora⁹⁶ da ordem das avós, desaparecida desde a segunda metade do século 19. À procura de seus vestígios, realizei buscas em cartórios, cemitérios, igrejas e nos arquivos da prefeitura do Recife. Nenhum documento foi encontrado.

96 Citada em *Desadormecer*, Adele Plessman.

Observei a existência de um vazio de informações em ambas as situações: tanto na intimidade das fontes de pesquisa familiares, como no levantamento das informações acerca das performances que escolhi refazer. Muitas vezes encontrei apenas fotografias dos trabalhos realizados por Yoko Ono e VALIE EXPORT. Este vazio de informações funcionou como estímulo à minha criação. Como estou fazendo nova leitura, reescrevendo a história das mulheres da minha família e inventando para mim um modo de vida que presumivelmente não existiu para elas, refleti que poderia da mesma maneira, re-performar as referidas ações criadas por Yoko Ono e VALIE EXPORT, sem necessariamente preocupar-me em reproduzi-las exatamente.

Considere importante frisar o desaparecimento de uma mulher. Por meio da arte, quis afirmar uma voz feminina como contraponto a esse desaparecimento; se a voz de Adele Plessman esteve ausente, dispus a minha para ser expressa através das ações performáticas. Quis me apropriar da voz (vigorosa) de mulheres artistas para dar voz a mulheres onde essa força esteve ausente. Refiro-me à ausência de oportunidade/condição de elaboração afetiva. Voz não através da palavra, mas por meio do gesto artístico. Coloquei-me como intermediadora desta tradução que ocorreu por meio da re-performance.

Em carta a Helio Oiticica, Lygia Clark critica a preocupação exclusiva com o objeto de arte por parte de curadores e galerias. A artista defende o trabalho artístico que está para além da materialidade, afirmando que artistas e centros de arte que tratam apenas do objeto vivem:

(...) a falta completa de metafísica. Não é como nós pretendemos: revelar o avenir no próprio momento-ato. Falta-lhes a nova atitude ética (introjeção da metafísica ou do sentido religioso). Por conseguinte, eles não podem expressar um organismo vivo antiformal (CLARK, 1996, p. 19).

Lygia Clark é conhecida como a artista que abandonou a arte. O que fez foi considerar a subjetividade, as interações e os afetos humanos como obras de arte. Foi uma das pioneiras em perceber que a obra está no corpo, na carne, nos gestos, na vida. A performance é um recurso que se dá ao acontecimento, onde o corpo do participante é o corpocasa da experiência, do processamento afetivo. Disso decorre o "sentido religioso" de muitos trabalhos artísticos, de fusão com a totalidade existencial a partir do aprofundamento na experiência. Para George Bataille o erotismo é um aspecto da vida interior, da vida religiosa do homem no sentido de religio, de ligação, percepção da inerência ao cosmos. "A isso

Bataille chamava erotismo, aquilo que se opõe ao útil" (ANTELO, 2014, p. 24). A vida como critério exclusivo, independente de necessidades capitalistas, racionalistas, ou das quais se possa obter qualquer espécie de proveito, que não seja a própria vivência.

Imbuída desse desejo, *Cut Piece*⁹⁷ foi minha primeira re-performance. Antes de fazê-la, cheguei a pensar que não teria a potência do gesto realizado por Yoko Ono em 1964. Apenas ao deparar-me diante dos sujeitos que a realizaram comigo, cortando partes do vestido, pude constatar que a ação nasce do instante presente, mesmo sendo paradoxalmente uma forma de repetição. Enfatizo que "a repetição não é a generalidade (DELEUZE, 2015, p.11). Gilles Deleuze critica a noção de repetição que tende a compreendê-la apenas como cópia de um anterior. O autor se interessa pela diferença, por isso defende um tipo de repetição que não está ligada à reprodução do mesmo. Interiormente, em cada repetição, podem existir diferenças que a singularizam. Falei sobre isso no capítulo *As cerimônias do viver*.

Do mesmo modo nas re-performances, "nenhuma série goza de um privilégio sobre a outra (...). Cada uma é constituída de diferenças e se comunica com as outras por meio de diferenças de diferenças" (DELEUZE, 2015, p. 261). A re-performance é o aqui e agora da obra, daí seu potencial criativo. Fazer *Cut Piece* em sala de aula⁹⁸ foi para mim surpreendente. Levantou muitos debates, inclusive sobre os feminismos. Um dos rapazes da turma vendou meus olhos durante a ação e isto gerou intensa reação por parte das mulheres presentes. Expressando raiva, retiraram rapidamente a faixa que foi colocada sobre minha cabeça e olhos. Usaram-na para criar adereços, laços e flores nos trapos que restavam da minha vestimenta e beijaram-me a face. Ao final da performance o mencionado rapaz comentou que "nem se tivesse tomado três ácidos, teria ficado tão abalado". Cada vez que se aproximou, senti seu corpo vibrar, quase pude escutar seu coração.

Seguramente, em certo sentido, a mulher é misteriosa, 'misteriosa como todo mundo', na expressão de Maeterlinck. Cada um só é sujeito para si; cada um só pode apreender a si unicamente em sua imanência. Desse ponto de vista, o outro é sempre mistério. Aos olhos dos homens, a opacidade do para si é mais flagrante no outro feminino; eles não podem, por nenhum efeito de simpatia, penetrar-lhe a experiência singular. A qualidade do prazer erótico da mulher, os incômodos da menstruação, as dores do parto, eles estão condenados a ignorá-los. Na verdade, há reciprocidade do mistério;

97 Performance criada e refeita algumas vezes por Yoko Ono. Na primeira versão, em 1964, a artista sentada no palco de um teatro na cidade de Kyoto, oferece uma tesoura para que membros da audiência cortem pedaços do seu vestido.

98 Disciplina: Arte Contemporânea. Professor Gentil Porto Filho. Curso: Design (UFPE). Período: 2016.2.



IMAGEM 64 – Cut Piece.
Foto: Luciene Torres.



IMAGEM 65 – Yoko Ono. Cut Piece, 1964.
Fonte: <https://www.widewalls.ch/uxus-art-prominent-artists/yoko-ono/>

enquanto outro, e outro do sexo masculino, há no coração de todo homem uma presença fechada sobre si mesma e impenetrável à mulher; ela ignora o que representa o erotismo do macho (BEAUVOIR, 2016, p. 333).

Nas performances e re-performances o sujeito participante integra-se ao processo, torna-se parte dele e pode ser envolvido na vibração presente. Esta foi uma forma de comunicação que experimentei com a performance, que é quase como um sexo, ligada à urgência da vida, a um excesso no corpo, movimentos involuntários, células vivas transbordando... As mulheres que estavam presentes neste dia disseram que nunca imaginariam afetar-se tanto por uma ação feita em sala de aula e menos ainda por uma ação já conhecida, mas que durante a re-performance de *Cut Piece*, experimentaram o coração "pulando pela boca". Isso corrobora com a noção do que já disse, que cada re-performance é única, porque se realiza no aqui e agora da vida. As palavras de Lygia Clark apresentam bem o que acontece com este tipo de trabalho participativo.

Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora (CLARK, 1968, p. 02)⁹⁹.

No site do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), consta uma página sobre *Cut Piece*, com informações e um áudio de Yoko Ono, abordando seus insights sobre o trabalho. A artista afirma entrar em um transe sempre que faz esta ação, e que por isso não sente tanto medo.

No referido áudio, Yoko Ono comenta que existem muitas camadas de significação para essa performance. Uma delas é que com o ato estava dizendo aos participantes: "hei, vocês estão fazendo isso com as mulheres. (...) quando alguém está cortando você, geometricamente é uma linha. Mas nossos corpos são curvos. Estão tentando cortar curvas com uma linha, o que é muito estranho. É o que fazem na vida" (ONO, mp3, s. d.)¹⁰⁰. Com esta ação, Yoko Ono pretendia que as mulheres notassem que estão todas inseridas nesse tipo de comportamento ou hábito, mas que não é preciso lutar, que podem

99 Retirado do texto: Nós somos os propositores (CLARK, 1968, p. 02). Disponível em: Associação o mundo de Lygia Clark. Acesso em: 12/05/2016.

100 *Cut Piece*, MOMA. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/audio_file/audio_file/7331/eng_606.mp3. Acesso em 29/03/2016.

“deixar ser”. Ela diz que ao não lutar, as mulheres mostram que existe um mundo inteiro que pode ser pacífico. Não concordo com esta última parte da sua análise porque o que obtivemos de modificação na percepção cultural ocidentalizada sobre as mulheres, advém de lutas onde a arte por sinal teve um papel preponderante. Não estou de acordo com a plena passividade defendida pela autora, mas me identifico com seus trabalhos. Yoko Ono modificou suas performances ao refazê-las, e na década de 1960 elaborou textos com instruções para a releitura das suas ações. Segundo Concannon (2008), a artista definiu sua primeira realização de *Cut Piece* como uma forma de comprometimento à vida de artista, assim como um desafio ao ego artístico, no sentido de não ser ela a definir a completude do trabalho, mas de colocar-se em uma posição de disponibilidade para o mesmo e para o público.

Em junho de 2017 refiz novamente *Cut Piece*, desta vez como parte do *Dark Show 07*: uma faísca das trevas do séc. XXI, evento idealizado e organizado pelo artista/professor Gentil Porto Filho. O *Dark Show* vem acontecendo desde 2016, sempre às sextas-feiras, à meia noite, em lugares variados do centro do Recife. O evento é um mix de performance, intervenção artística e atuação urbana. Na primeira edição de 2017, da qual participei, Gentil Porto Filho convidou Edson Barrus¹⁰¹, que motivado pelo interesse em agenciamento e co-funcionamento, convidou outros 10 artistas. Nesta noite, que aconteceu na esquina da Rua Imperatriz com a Rua Bulhões Marques (Recife), *Cut Piece* fez parte da re-performance de *Seven easy pieces* (Marina Abramovic), que refiz juntamente a *Touch Cinema* (VALIE EXPORT), *Caminhando* (Lygia Clark), *Lightning* (Yoko Ono), *Body Tracks* (Ana Mendieta), *Shaving* (Joseph Beuys) e *Paper Music* (Ben Patterson). Com esta re-performance de *Cut Piece* senti que não estava mais problematizando meu ser, como se por meio das experimentações anteriores todas (muitas das quais ainda serão descritas adiante), tivesse esgotado aspectos excessivos da minha subjetividade.

A partitura criada por Yoko Ono para *Cut Piece* aparece juntamente a diversos outros trabalhos, em um documento de janeiro de 1966 chamado *Streap Tease Show*. Interessante notar que suas intenções não eram simplesmente assegurar a manutenção da obra ao longo dos anos, mas que ela fizesse sempre a diferença no tempo presente. Yoko Ono “(...) desde o começo compreendeu que em cada um desses tempos presentes o trabalho poderia ser transformado – não a partir de nenhum original autêntico, mas a partir de uma ideia em direção a uma experiência – cada uma sendo distinta das outras” (CONCANNON,

101 Artista, professor, criador do ArTTrainee, processo de esquizoanálise de artistas.



IMAGEM 66 - Dark show, 2017.
Foto: Nathália da Mata.

2008, p. 83)¹⁰². Cada experiência de *Cut Piece* é distinta das outras não apenas para as propositoras, mas principalmente em relação aos participantes, mostrando sempre, porém, conforme relato de Yoko Ono, a relação cultural com o corpo das mulheres.

(...) Marina Abramovic essencialmente repetiu esta ideia na sua performance *Rhythm 0*, dez anos depois, onde sentou atrás de uma mesa posta com uma variedade de 74 objetos incluindo tesouras, uma arma, um bisturi, uma rosa e um chicote convidando a audiência a usá-los como desejassem (MIALONDONBLOG, 2016)¹⁰³.

Desde então Marina Abramovic tem estado na vanguarda da arte da performance, reivindicando o título de pioneira. A artista argumenta que a performance é uma arte imaterial, pois constrói algo que não pode ser pendurado em uma parede, ou tocado, como outros objetos, mas que se pode sentir. A seguir apresento um trecho da sua fala:

O que é performance: é uma construção mental e física, que o performer organiza em frente a uma audiência, num tempo e espaço específicos. E tudo acontece. É realmente um diálogo de energias (...) Em performance tudo é real. A situação é real, o sangue é real, a vida é real (ABRAMOVIC, 2011)¹⁰⁴.

102 "Having conceived *Cut Piece* as an event score, Ono foresaw the work's realization in a succession of presents. And from the start, she understood that in each of these presents the work would be transformed—not from any authentic original, but from an idea into an experience—each one distinct from the others" (CONCANNON, 2008, p. 83).

103 "As they took it in turns to cut at her clothes with a pair of tailor's shears, the audience members placed themselves in a morally unedifying position. Essentially they were participants in the wilful and public demeaning of a young woman in a kind of strip poker where she always loses. What she exposes so simply is the suppressed aggression and even sadism that is released when "permission" is granted to attack a vulnerable woman. Marina Abramovic essentially replayed this idea in her performance work *Rhythm 0* ten years later where she sat behind a table set with a range of 74 objects including scissors, a gun, a scalpel, a rose and a whip inviting the audience to use them as they wished. This table is displayed in blank accusatory fashion in the new performance art gallery at the Tate Modern Switch House. The humiliation she suffered was similarly disturbing but from our present day perspective it appears that Abramovic's work is hampered by an unfortunate egotistical and comical overkill compared to the subtle minimalism of the original Ono piece" (MIALONDONBLOG, Reviews of the latest exhibitions of moving image arts in London, 2016). Disponível em: <https://mialondonblog.wordpress.com/2016/09/20/grandmother-of-performance-art-yoko-ono-or-marina-abramovic/>. Acesso em setembro 2017.

104 "What is performance: is mental and physical construction, that the performer organizes in specific time and space in front of an audience. And everything happens. It's really a dialogue of energy (...) In performance everything is real. It's real situation, real blood, real life" (ABRAMOVIC, 2011). Disponível em: <https://hirshhorn.si.edu/collection/resource-centre/#detail=/bio/2011-james-t-demetrion-lecture-marina-abramovic/>. Acesso em 03/02/2016.

Conforme já comentado, por lidar com a vida real, emoções e com temas da vida cotidiana, a performance pode encaminhar processos catárticos. E cada processo catártico só pode ser único, individual, subjetivo.

IMAGEM 67 – VALIE EXPORT, TouchCinema (1968).
Fonte: <https://lydiagledhill.wordpress.com/artist-influences-3/>.



Ninguém lê duas vezes o mesmo poema, como ninguém se banha duas vezes no mesmo rio. Ainda que o poema seja o mesmo, a experiência da leitura é, em cada uma de suas ocorrências, diferente, singular, outra. E o mesmo poderíamos dizer da morte de uma pessoa que nos é importante. Se alguém perde várias pessoas queridas, não faz várias vezes a mesma experiência, não repete a mesma experiência. Poderíamos dizer, então, que na experiência, a repetição é diferença. Ou que, na experiência, a mesmidade é alteridade. A experiência da paternidade, ou do amor, ou da morte, ou da leitura, sendo as mesmas, são sempre também outras. A experiência, portanto, sempre tem algo de primeira vez, algo de surpreendente (LARROSA, 2011, p. 16, 17).

Nenhuma leitura do trabalho encerra a obra, assim como a repetição das performances não desvanece a aura daquelas que foram feitas inicialmente. Outrossim, apresenta diferentes perspectivas para o momento atual, para o agora em que é refeita. Considerando a possibilidade de variação na execução das re-performances e tendo em vista a incerteza quanto ao material utilizado pelas referidas artistas, trabalhei com improvisação e criação.

Em *Touch Cinema*, VALIE EXPORT criou uma espécie de cinema a partir de uma caixa (aparentemente de isopor) aberta em dois lados opostos. Um dos lados recebeu uma cortina, o outro (sem a cortina) foi posicionado na parte superior do seu corpo nu (abdômen e seios). Nas ruas de Viena e de outras cidades europeias, os participantes foram convidados a experimentar aquele cinema, que não era para ser visto, e sim tocado. Loreck faz uma análise da ação:

Não é mais um olhar de longe que escaneia a imagem de um corpo, sem revelar excitação ou desejo. Ao contrário, mãos de fato acariciam os seios, enquanto outros assistem de maneira voyeur, controlada e o olhar de quem era anteriormente "objeto de desejo" – agora sujeito – é inevitável. Enquanto a caixa preta do cinema permanece intacta, ver e tocar, distância e aproximação, são curto circuitos no corpo feminino. O elemento chave neste teste de cena de sexualidade é o público; em outras palavras, o ato da transgressão acontece diante de todos. Claro, os espectadores não vêem os seios despidos, ou os mesmos sendo tocados. Uma cena clássica de deleite cinematográfico torna-se um encontro físico (LORECK, 2010, p. 262)¹⁰⁵.

105 "No longer is it a gaze from afar that scans a body image without revealing arousal or lust. Instead, hands actually stroke the breasts, while others watch in a voyeuristic, controlled manner, and the gaze of the former "object of desire" – now the subject – is unavoidable. While the black box of the cinema remains intact, seeing and touching, distance and closeness are short-circuited on the female body. The key element in this test scene of sexuality is the public; in other words, the act of trespass takes place before everyone's eyes. Of course, spectators do not see the bare breasts or see them being touched. A classical scene of cinematic enjoyment turns into a physical encounter" (LORECK, 2010, p. 262).



IMAGEM 68 – Cinema de toque, 2016.
Foto: Lorena López.

Na minha releitura dessa performance, não consegui ter acesso ao texto originalmente falado pelo artista Peter Weibel para convidar as pessoas a experimentar o cinema. Texto, alto falante e o objeto cinema foram todos produzidos a partir das condições possíveis, dos materiais disponíveis. Os artistas Edson Barrus, Polux Frei, Pedro Vasconcelos e Lorena López estavam presentes e contribuíram para o acontecimento da ação. O artista argentino Leandro Oliván re-performou comigo, convidando as pessoas para a experimentação do cinema. Realizamos o trabalho em um momento em que a nação brasileira enfrentava uma crise política sem precedentes. No Recife, na Praça do Derby, entre abril e maio de 2016, cerca de 500 pessoas se instalaram fixa ou dinamicamente no *Acampamento Popular Permanente em Defesa da Democracia*. Este foi um ato de resistência em defesa da democracia brasileira e contra o impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

No dia 10 de maio de 2016 ocorreu o encerramento das atividades na praça, reunindo movimentos sociais, partidos políticos, coletivos, etc. Somar *Cinema de Toque*¹⁰⁶ a este dia e a este ato coletivo foi como uma ação de micropolítica em duplo sentido: como forma de dizer não ao golpe e também como um convite à mudança do olhar social sobre o corpo das mulheres. Sublinho que a presidenta é uma mulher, o que reforça a significatividade da ação.

Meu processo de reflexão por meio da arte não parte das mesmas necessidades da VALIE EXPORT: não sou feminista ativista, não crio a partir das mesmas motivações e necessidades dessa artista, nem da Yoko Ono. No entanto, suas obras estimulam minha prática artística. VALIE EXPORT trabalhou o tema "identidade da mulher", mas não com interesse biográfico ou terapêutico. Apesar disso, sua *práxis* parece emergir da experimentação dos efeitos de um autoritarismo excessivo, que é uma das facetas do arquétipo do patriarcado. O mesmo que parece me afetar. No trecho abaixo, Reutner apresenta algumas falas de VALIE EXPORT, as quais me mobilizam.

'É possível criar identidade?' e 'A identidade pode criar a si mesma (se ela estiver penosamente ausente)?'. Ao articular este tema, EXPORT encontra na 'duplicação' um dispositivo estilístico apropriado. 'A minha identidade possui um eco? Posso ver, ouvir, sentir, reconhecer o eco da minha identidade? Quantas vozes tem minha identidade?' (REUTNER, 2010, p. 220)¹⁰⁷.

106 Tradução de *Touch Cinema*, nome dado à esta performance por VALIE EXPORT.

107 "Many of VALIE EXPORT's works deal with the construction of a self image: 'Is it possible to create identity?' and 'Can identity create itself (If it is sorely missed)?'. In articulating this theme, EXPORT finds in 'duplication' an appropriate stylistic device. 'Does my identity have an echo? Can I see, hear, feel, recognize the echo of my identity? How many voices identity



IMAGEM 69 – Cinema de toque, 2016.
Foto: Lorena López.

A arte tem o potencial de intermediar esse diálogo consigo mesmo e com os outros. Ademais, “cada grupo, cada época tem seus símbolos; vibrar com esses símbolos é participar desse grupo e dessa época” (CHEVALIER, 2009, p. XXIX). Da minha experiência com o *Cinema de Toque*, o que ficou mais marcado foi a dificuldade dos sujeitos tocarem um corpo humano. Quase todos/todas que experimentaram o cinema não olharam nos meus olhos, apesar do meu posicionamento sempre em silêncio, olhando nos olhos de quem me tocava. Muitos apenas tatearam as paredes da caixa preta, intimidados. Outros tocaram a pele da minha barriga e recuaram as mãos, tão logo perceberam que se tratava de corpo nu. Por outro lado, eu estava afetivamente disponível para aquelas pessoas, em estado de vulnerabilidade. A re-performance foi uma forma de contato e de me aproximar das pessoas. Os que experimentaram plenamente o cinema devem ter sentido isso, sendo também motivados a uma abertura interior. Não encontro palavras para explicar melhor as percepções que obtive a partir desta ação, que não são racionais, mas da ordem do sensível, indizível e irrepresentável.

Marina Abramovic afirma que “a essência da performance é que a audiência e o performer fazem o ato em conjunto” (ABRAMOVIC, 2016, p. 71)¹⁰⁸, mas aí já não existe audiência, o espectador transforma-se em participante. E os participantes do *Cinema de Toque* não banalizaram o ato. Isso teve a ver, talvez, com o total comprometimento de minha parte, ao que estava sendo proposto. Ou deveu-se ao fato de estar acompanhada do artista Leandro Oliván. Digo isso porque no evento *Dark Show*, mencionado anteriormente, minha primeira re-performance foi *Touch Cinema*, juntamente a Edson Barrus, que convidou as pessoas para a experiência com o cinema. Ao término desta re-performance, passei o cinema para a artista Lorena López, para que fizesse também *Touch Cinema*.

Lorena optou por estar sozinha, e relata que foi agredida. Pessoas forçaram a cabeça dentro da caixa, para ver com os olhos, machucaram seu corpo e não respeitaram o tempo de experimentação. Na minha experiência com o *Touch Cinema* na Praça do Derby ou na Rua Bulhões Marques, mesmo aqueles que se recusaram a experimentar o cinema, ou que foram reativos de alguma forma, realizaram a sua participação dizendo não, mas de forma respeitosa.

have?’ By the ‘duplication of identity’ EXPORT means ‘the context of image and reality, or various realities, or media reality (...).’ But she is not concerned with biographical or autobiographical subjects in a narrow sense, because ‘art is not a therapeutic tool’” (REUTNER, 2010, p. 220).

108 “The essence of performance is that the audience and the performer make a piece together” (ABRAMOVIC, 2016, p. 71).

Questiono se esta diferença na reatividade dos participantes deu-se porque eu estive sempre acompanhada, e Lorena não. O trabalho com o corpo nas produções de VALIE EXPORT tem conexão com a história do ver, da representação da mulher, signos e símbolos dessa imagem. Seu trabalho é uma afirmação do corpo da mulher, é uma proposição para a mudança do olhar social sobre esse corpo. Abaixo, o relato de uma receptividade negativa do público à sua iniciativa.

VALIE EXPORT relata o ato específico de agressão contra a versão de Cinema de Toque na qual acompanhava uma amiga, que portava a caixa do cinema. O público com raiva rejeitou as dimensões estéticas e políticas da ação e estigmatizou as protagonistas como prostitutas. Psicologicamente, esta avaliação imprecisa, moralmente desdenhosa das duas mulheres foi uma tentativa de manter a separação entre intimidade doméstica legitimada, a qual não é de interesse de estranhos, e a sexualidade como discurso social (LORECK, 2010, p. 263)¹⁰⁹.

Em junho de 2016, a artista suíça Milo Moiré foi presa ao re-performar sua versão de *Touch Cinema* no *Trafalgar Square* (Londres), um dos três locais em que realizou a re-performance. Mais do que a polícia, que realizou o arresto, chamou-me atenção a fala do jornalista Ryan Steadman, que pareceu repetir o que VALIE EXPORT presenciou tantos anos antes, conforme o relato da última citação.

É o tipo de coisa que soa como prostituição para nós, mas ninguém pode negar que Moiré foi quem começou com esta performance estranha, ... então, elogios? (...) Se ela cobrasse, aquilo seria definitivamente prostituição, então bem feito, nós supomos (STEADMAN, 2016)¹¹⁰.

Esse tipo de reação demonstra que pouca coisa parece ter mudado nestes 50 anos que separam VALIE EXPORT de Miló Moiré. Ainda na década de 1960, quando debates sobre feminismo e questões de gênero todavia não eram comuns, VALIE EXPORT deu ênfase ao corpo em seus trabalhos com intenção de promover a reformulação desse olhar.

109 "VALIE EXPORT reports on the specific act of aggression against a version of TAPP und TASTKINO in which she accompanied a female friend who carried the cinema box. The angry public rejected the aesthetic and political dimensions of the action and stigmatized the actors as prostitutes. Psychologically, this inaccurate, morally dismissive assessment of the two women was an attempt to maintain the separation between legitimate domestic intimacy which is of no concern to outsiders, and sexuality as social discourse" (LORECK, 2010, p. 263).

110 "That kind of sounds like prostitution to us, but one cannot deny that Moiré was the one who initiated this odd performance, so... kudos? (...) If she were to charge, that would definitely be prostitution, so well-played, we suppose" (STEADMAN, 2016, n.p.).

IMAGE 71 – Fiacha O'Donnell.
Se toca pero no se mira.
Fonte: http://www.fernandezmiron.com/reformance/index_eng.htm.



IMAGE 70 – Milo Moiré. Touch Cinema.
Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-3657439/Controversial-performan-ce-artist-arrested-inviting-strangers-touch-naked-breasts-genitals-Trafalgar-Square-wo-men-s-rights.html>.

Consoante já mencionado, *Touch Cinema* é uma performance que foi criada para problematizar as relações entre o cinema enquanto imagem para ser vista, e o corpo da mulher. No entanto, a ação teve uma versão masculina refeita pelo artista Fiacha O'Donnell¹¹¹ (Madrid, 2010)¹¹². Apesar de VALIE EXPORT ter levado adiante esta obra em várias versões, inclusive com mulheres sendo convidadas a experimentar o cinema, a documentou como sendo de configuração heterossexual; manteve presente a reflexão sobre as relações de poder entre os gêneros.

Isso é o que se vê na maioria dos seus trabalhos. *Ação da Calça: Pânico Genital* (1968) é um outro exemplo. Essa performance foi apresentada por VALIE EXPORT em um Cinema de Arte em Munique, durante um festival de cinema experimental. Na ação, a artista vestiu uma calça comprida rasgada de forma a expor a vulva, e portou uma arma como forma de contraposição ao autoritarismo no tocante ao corpo e à criação das artistas mulheres por parte até mesmo dos seus pares entre os Acionistas de Viena (Manchester, 2007, n.p.)¹¹³.

No meu contexto, a re-performance desta ação fez mais sentido dentro de um Cinema Pornô e sem a arma. Apenas minha presença física na relação com aqueles sujeitos foi suficiente para compor a ação. Ao portar uma arma, VALIE EXPORT se defende; diferentemente, fui ao Cinema Pornô literalmente desarmada, vulnerável.

De modo geral, meu intuito com a performance foi trabalhar dentro da esfera orgânica, lidar e misturar-me com as matérias com as quais entrei em contato: tecidos, mar, sangue menstrual, águas da lagoa, árvores do bosque, gente. "(...) o fenomenólogo tem necessidade, acreditamos nós, de ir ao máximo da simplicidade" (BACHELARD, 2008, p. 119). No cinema, tentei catalisar a energia sexual presente através do meu corpo físico. "Vã impudência das recriminações: era preciso, nada resiste à necessidade de ir mais longe" (BATAILLE, 2016, p. 72). Assim como ocorreu com *Cinema de Toque*, esta performance estava condicionada à reação do público, participante ativo.

111 Se toca pero no se mira. Disponível em: <https://vimeo.com/16165629>. Acesso em 09/06/2016.

112 Reperformance. Festival de performance reciclada. Disponível em: <http://www.fernandezmiron.com/reformance/>. Acesso em 09/06/2016.

113 Disponível em: <https://vimeo.com/16165629>. Acesso em 09/06/2016.



IMAGEM 72 – VALIE EXPORT. Pânico genital.

Fonte: <https://behindthecurtainfeminism.wordpress.com/tag/genital-panic/>.

Nestes casos, nunca se sabe o que poderá acontecer na fruição do ato. Eu sabia dos riscos que corria, havia sido assediada pelos "bilheteiros/seguranças" locais durante as visitas anteriores, podia ser interdita, agredida e desrespeitada. Mas não fui.

A re-performance trata também de improvisações, dentro de algumas marcações. Segundo Lygia Clark, "(...) a verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. É exatamente por isso que falo num poço onde o som seria tirado de dentro, não por você-poço, mas pelo outro na medida em que ele atira sua própria pedra..." (CLARK, 1996, p. 84). O Cinema Pornô fez sentido para mim por ser um local onde encontraria homens em uma situação sexual prática, coletiva e também o extremo do estereótipo da mulher musa na tela. "O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lava" (BACHELARD, 2008, p. 31). Senti a vibração daquela situação viva, presentificada, e nela realizei o ato. Na ação, entrei na sala de exibição e sentei em um tablado que havia embaixo da tela, com as pernas abertas, a vulva exposta. Fiquei de frente para o público.

Quem estava assistindo quem? "O que é a experiência da visão? É o ato de ver, advento simultâneo do vidente e do visível como reversíveis e entrecruzados (...)" (CHAUÍ, 2002, p. 164). Um tipo de sedução aconteceu. Sedução como estratégia de deslocamento. Neste caso, como desvio de uma verdade sobre a sexualidade experimentada naquele ambiente, pelos frequentadores do cinema e por mim. Senti-me entre a palavra e o silêncio, o sentido e o não sentido, mas certamente houve comunicação entre mim e os presentes naquela sessão, ela só não foi verbal. Com esta ação busquei uma contestação sobre a relação estabelecida culturalmente com o corpo da mulher e que naquele espaço aparecia escancaradamente. O desvio/protesto foi a colocação de um corpo vivo de mulher onde só eram esperadas as imagens estereotipadas da virtualidade. Ademais, imagens não construídas por artistas mulheres.

No decorrer da pesquisa, visitei quatro Cinemas Pornôs situados no centro do Recife. Em todos eles, nas cenas dos filmes exibidos figuravam imagens estereotipadas de mulheres. No entanto, não havia mulheres consumindo aquelas imagens. Eu mesma era um corpo estranho ali dentro. Visibilidade virtual x invisibilidade real? Todas as imagens que escolhi refazer/re-performar, abordam a violência dos modos culturais sobre o corpo da mulher. Procurei, sem encontrar, um Cinema Pornô que se dizia ao vivo, onde a cena seria criada na hora, no centro do Recife. Na procura, cheguei a entrar em dois espaços tipo *Cabaret*.



IMAGEM 73 – Pânico genital.
Foto: Pedro Vasconcelos.

Vi homens reunidos em mesas, conversando, bebendo. Os ambientes espelhados, com música, luzes e paredes coloridas. Veio à mente o estereótipo de que eram lugares para os prazeres dos homens. *Que tipo de espaço as mulheres criaram com este fim?* Comentando sobre isso com um amigo, ele respondeu: "os salões de beleza e shopping centers". *É isso mesmo?*

LORECK (2010, p. 260) afirma que a imagem da mulher que está disposta na mídia, na cultura e mesmo no campo simbólico, foi desenvolvida por homens. A autora recomenda que seja feita uma releitura do Feminismo com a subjetividade das mulheres em exibição. Ou seja, que as mulheres passem a criar suas imagens e que as coloquem na máxima visibilidade possível. O espelhamento na prática das artistas pesquisadas, desde Yoko Ono, VALIE EXPORT, Ana Mendieta, Lygia Clark, Hilda Hilst a Maura Lopes Cançado, dentre outras, foi como escolher/criar um novo mito a ser incorporado por mim e que pudesse ressoar morficamente como novo modelo de vida. A intenção inicial do presente trajeto investigativo não passava pelo alcance de uma modificação na vida de outras mulheres, do passado ou do presente, de modo direto. Com a descoberta da teoria dos campos mórficos, entrevi que uma nova elaboração dos acontecimentos poderia reverberar para além do meu ser.

A história torna-se outra quando o olhar muda de posição. No entanto, o novo mito criado, um novo jeito de ser mulher, "não é, em si mesmo, uma garantia de 'bondade' nem de moral. A sua função é revelar modelos e fornecer, assim, uma justificação do Mundo e da existência (...)" (ELIADE, 2000, p. 123). O novo ponto de vista criado com o avizinhamento das artistas incluiu a saída de uma posição de vítima para um modo de ser que busca se autoconhecer, antes de tudo. Quanto maior for a frequência em que este caminho for escolhido, este padrão de intenção, gestualidade, relação com a vida e com os demais sujeitos, maior a probabilidade de que venha novamente a ser adotado, até se tornar um novo hábito.

A partir da Fenomenologia da Imaginação, Gaston Bachelard propõe que as imagens sejam estudadas por outras imagens. O autor identifica a ativação de um dinamismo interno, criador, a partir da observação de uma imagem inicial. Como temos visto, enquanto observadora fenomenóloga, passei a formar imagens de mim mesma, tomando por base imagens existentes (feitas pelas mencionadas artistas da performance).

Para poder 'viver diretamente as imagens', é ainda necessário que a imaginação seja suficientemente humilde para se dignar encher de imagens. Porque se se recusa essa primordial humildade, esse originário abandono ao fenômeno das imagens, nunca se produzirá – por falta de elemento indutor – essa 'ressonância' que é o próprio princípio de todo o trabalho fenomenológico (DURAND, 2012, p. 25, 26).

A inserção da re-performance no conjunto ritualístico do presente trabalho esteve também imbuída do mesmo intuito de artistas contemporâneos como Sherrie Levine (1947–), Pierre Huyghe (1962–) e Rirkrit Tiravanija (1961–), entre tantos outros que se dispõem a inventar outros usos para formas culturais já existentes. É disso que trata o termo Pós-produção, segundo definiu o curador e crítico de arte contemporânea Nicolas Bourriaud:

(...) trata-se de tomar os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas (...), saber tomar posse delas e habitá-las (BOURRIAUD, 2009, p. 14).

Em arte contemporânea o termo pós-produção equivale a uma reelaboração dos produtos culturais existentes, disponíveis. "Visto que as pessoas escrevem lendo, e produzem obras de arte enquanto observadoras, o receptor torna-se a figura central da cultura – em detrimento do culto do autor" (BOURRIAUD, 2009, p. 102). Com isso a arte perde em certo sentido a aura de "intocável", fruto apenas da genialidade de alguns, inacessível à vida cotidiana ou às pessoas ditas comuns; "o receptor torna-se a figura central". Situo os referidos artistas, Sherrie Levine, Pierre Huyghe e Rirkrit Tiravanija, sobre como se apropriam de formas culturais existentes para sua práxis. A artista americana Sherrie Levine, por exemplo, reutiliza fotografias de outros artistas, refazendo-as ou realizando alterações nas mesmas. Huyghe realiza algo semelhante ao criar "*remakes*" de filmes como "Janela Indiscreta" (1954), de Alfred Hitchcock (Bourriaud, 2009, p. 58). Em vez de Nova Iorque, a versão de Huyghe (1995) foi filmada em um cenário de um bairro popular parisiense, retomando cena por cena (com atores franceses) a ação e os diálogos criados por Hitchcock.

Para Bourriaud, refazer e dar outros usos a uma obra de arte reforça a ideia de uma produção remontável ao infinito, de sinopses disponíveis para uso cotidiano. "*Por que não usar a arte para olhar o mundo, em vez de manter o olhar preso às formas que ela põe em cena?*" (BOURRIAUD, 2009, p. 60). Esta seria também uma atitude fenomenológica, entrar na obra de maneira interventiva, ao invés de

estaticamente observá-la de fora. Tiravanija é outro artista que atribui um valor positivo à articulação de diferentes usos para o que existe disponível culturalmente. Trabalha as relações sociais e costumes cotidianos (cozinhar e realizar refeições coletivas), como possível experiência artística. Do ponto de vista da performance, Marina Abramovic pretendeu estabelecer um marco histórico de discussão sobre o seu destino através de um grupo de re-performances intitulado *Seven Easy Pieces*¹¹⁴. O trabalho aconteceu no Museu Guggenheim de Nova Iorque, onde a artista expôs seus argumentos sobre como o processo de re-performance poderia ser feito.

O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. (...) A performance só pode viver se for apresentada de novo. Obviamente, tem o problema do conceito do artista original, com a possibilidade de qualquer pessoa que quiser reapresentar uma performance colocar-se dentro da performance e conseguir uma interpretação diferente (ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2005, p. 128).

Sobre o futuro da performance, a também pioneira nesta modalidade artística Joan Jonas (1936 –) afirma esperar “que não se converta em puro entretenimento” (JONAS, 2016, n.p.)¹¹⁵. Entretenimento ou condição de lampejos geniais, o fato é que a noção de arte em geral, não somente performance, não está mais reduzida a uma página em branco a ser preenchida pela inspiração do criador. Pode configurar-se a partir do processo de re-elaboração do que já existe, do que é tido como dado. A re-performance é basicamente uma modalidade na qual o artista toma uma performance já produzida por terceiros ou por ele mesmo e a refaz. Nesse caso, tem-se a opção de seguir ou não o objetivo e o formato que se pretendeu inicialmente conduzir, sendo este um dos fatores que contribuem para que os potenciais de significação sejam ampliados. É certo que o “sentido tem que aguardar ser dito ou escrito para que habite a si mesmo, e para que se torne, ao diferenciar-se de si mesmo aquilo que é: sentido” (DERRIDA, 2005, p. 11)¹¹⁶. Este é aliás meu maior gosto no fruir artístico: a generosa multiplicidade de sentidos possíveis. O presente trabalho não buscou determinantes estáticas/fixas, um discurso único que se dispusesse ao acerto.

114 Remake de 07 performances de artistas diversos, catalogadas na História da Arte. Conforme mencionado anteriormente, refiz esta performance no Dark Show, modificando as 07 performances escolhidas.

115 “que no se convierta en puro entretenimiento” (JONAS, 2016). Disponível em: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Joan-Jonas-Espero-que-la-performance-no-se-convierta-en-puro-entretenimiento/9482>. Acesso em 24/06/2016.

116 “Meaning must await being said or written in order to inhabit itself, and in order to become, by differing from itself what it is: meaning” (DERRIDA, 2005, p. 11).

Outrossim, busquei alcançar um outro estado de existência, que incorporasse variações de sentidos. Que novos sentidos serão identificados pelo leitor/observador externo? Interesse-me por esta interação e talvez por agregar suas percepções às minhas. Conforme já explanado, aproximações ao relacional me interessam. O depoimento dos sujeitos que vivem a experiência junto comigo é algo de muita importância, apesar de que sem sempre conseguir um retorno comentado dos participantes.

Bernard Marcelis¹¹⁷ observa uma intensificação em pesquisa nos arquivos da performance, afirmando em 2014 que o uso do termo re-performance era recente. Porém com intuito de promover reflexão sobre o tema, o *KW Institute for Contemporary Art*¹¹⁸ (Berlim), promoveu já em 2001 o evento *A Little Bit of History Repeated*, no qual convidou artistas de diversas partes do mundo a re-performar ações clássicas dos anos 1960 e 1970. O evento foi uma oportunidade de discutir sobre:

(...) as características fundamentais da performance e suas relações com o objeto de arte e com a idéia de arquivo, assim como explorar questões de método, técnicas, desenvolvimento, movimento, autoria, conservação e documentação (E-flux, 2001)¹¹⁹.

É principalmente quando se analisam as possibilidades de arquivo e conservação da performance, que o debate sobre a re-performance tem início. Dentre os artistas que participaram do *A Little Bit of History Repeated* estava a brasileira Laura Lima (RJ), que refez *Cut Piece* substituindo o corpo humano pelo de um animal, uma cabra. Laura Lima não costuma colocar-se de corpo presente em seus trabalhos. Sobre isso, Melin afirma que:

(...) o corpo apresentado por ela é sempre protagonizado por vários outros, que tanto podem estar atuando sob a sua coordenação como podem se estender em um organismo coletivo. E ambos são tratados como matéria disponível para a realização de uma ação que, no lugar do termo performance, ela própria prefere chamar de *Instância* (MELIN, 2008, p. 42, 43).

117 "The interest for the historical phenomenon is reflected in intensified research into what constitutes the archives of performance, redoubled by reenactment, a term that only came into use a few years ago" (MARCELIS, 2014, p. 63)

118 Um pouco de história repetida, 2001. Disponível em: <http://www.kw-berlin.de/de/>. Acesso em: 04/07/2016.

119 "(...) the fundamental characteristics of performance art and its relationship to the art object and the idea of the archive, as well as to explore questions of method, techniques, development, movement, authorship, conservation and documentation" (2001, n.p.). Disponível em: <http://www.e-flux.com>. Acesso em: 04/07/2016.

IMAGE 74 – Marina Abramovic. Genital Panic (Seven easy pieces).
Fonte: <https://behindthecurtainfeminism.wordpress.com/tag/genital-panic/>.



Percebo no presente momento (2017) ainda um alargamento do interesse pela re-performance. Isso talvez seja fruto da intensificação em pesquisa nos arquivos da performance, conforme verificado por Bernard Marcelis em 2014. Identifico esse interesse não como incitação de polêmica gratuita, mas porque a re-performance estimula muitos questionamentos ao provocar instabilidade em princípios que estavam bem estabelecidos na esfera artística.

Alguns desses questionamentos são: *como reativar um trabalho de arte que se caracteriza por sua efemeridade? Ao se refazer uma performance, recria-se ou apenas reproduz-se algo que existiu anteriormente?*

A principal característica da performance é ser um acontecimento ao vivo. Considerando as relações com o mundo e diversos outros fatores que interferem a cada instante (fatores políticos, sociais, econômicos) fica evidente que toda experiência produz um outro estado de coisas. Para dialogar sobre os contextos público x privado da vida das mulheres, VALIE EXPORT realizou muitas ações na rua, em Viena e em outras cidades européias. Utilizou além da performance, diversas outras mídias, como desenho, instalação, fotografia, vídeo e cinema, conforme explica Sichel:

(...) ela quebrou as barreiras do 'espaço da mulher', usando áreas públicas para suas ações e apresentações; o chão, a rua e a calçada eram seus espaços de respiro e ela os ocupava como uma condição do seu trabalho. O espaço urbano tornou-se sua arena, o vídeo seu espaço alternativo (SICHEL, 2010, p. 208, 209)¹²⁰.

Isso já na década de 1960, mesmo período em que a performance tornou-se forma de ação contra a exploração comercial dos museus e galerias.

120 "She broke the boundaries of "women's space", using public areas for her actions and presentations; the pavement, street and sidewalk were her breathing spaces and she occupied them as a condition of her work. Urban space became her arena, video her alternative space. Her unsanctioned use of public space encouraged audience participation and amplified the possibilities of arousing the still-lethargic art viewer" (SICHEL, 2010, p. 208, 209).



IMAGEM 75 – Laura Lima. Performance Cut Piece, 2001.

Fonte: <https://pt.slideshare.net/kamillanunes/a-exposio-como-trabalho-de-arte-jens-hoffmann>.

Conforme já mencionado, a re-performance é uma variação de uma performance já feita, mas não é "mais do mesmo", é sempre inaugural porque é encarnada no aqui e agora da vida; é a não encenação. Ela estabelece inevitavelmente uma relação espaço/tempo irrepitível entre artista e público ou entre o artista e sua interioridade. Com as re-performances forcei o *métro*n, os limites, busquei um além do que já estava conhecido/dado até aquele momento da investigação e na minha existência subjetiva. Esta força impregnante não emergiu repentinamente e apenas com a re-performance, mas como nesta modalidade artística quebrei mais intensamente os padrões socialmente aprendidos e profundamente arraigados no meu ser, senti seus efeitos de modo mais intenso.

Face à vida interior, de modo quase imperativo, busquei elaborar questões afetivas, pessoais, deixando-me levar fenomenologicamente por artistas e seus trabalhos. A arte foi fundamental na elaboração do meu ser. Segundo TARKOVSKI (1998, p. 55), ela "só pode oferecer alimento – um impulso, um pretexto para a experiência espiritual". Arte para o *reigare* – retorno, religação a um centro organizador de sentido. Nas re-performances, ser aquela mulher que encarnei na relação com os que interagiram comigo foi uma aproximação com a morte. Ali certamente morreu uma parte de mim, uma Carolina que nunca mais existirá. O sentimento de aniquilamento parecia estar constelado, contudo, para além do meu corpo, da minha individualidade. Os seis fotografos/fotógrafas que convidei para me acompanharem em cada uma das ações re-performadas encontraram formas de recusa.

Na ação *Pânico Genital*, por exemplo, perguntaram se eu não queria avisar ao Cinema antes, combinar a realização do trabalho com a administração. Depois responderam que não poderiam ir comigo, devido às suas ocupações, mas que eu levasse muitos amigos homens para me proteger. Ouvi repetidas vezes: “*você vai fazer mesmo essa ação? É muito arriscada!*”. Ocorre que transgressão e limite estão em dinamismo constante, associados, um precisando do outro para existir. Eu precisava do risco da vida acontecendo, não podia ser encenação.

Nas re-performances que fiz, com exceção de *Pânico Genital*¹²¹, os registros fotográficos foram feitos por participantes que estavam no local por acaso. Gosto da imprevisibilidade, da participação espontânea. Ressalto apenas que foi trabalhoso encontrar parceiros para estas ações, o que provoca a reflexão de que havia um interdito. Mulher não pode ser tocada nos seios na frente dos outros, nem apresentar a vulva em público. Com o tempo foi que elaborei que esta não é simplesmente uma questão das mulheres, mas da relação coletiva, social, cultural, com a sexualidade. Os homens também não podem mostrar o pênis em locais públicos.

As ações que me propuz a realizar nesta fase da pesquisa parecem ter provocado algum tipo de desestabilização naquelas pessoas que convidei para os trabalhos, como se participar das ações de alguma forma fosse perturbar a regularidade, o universo subjetivo de cada uma. Esta experiência tornou claro para mim o significado do termo subjetividade, que remete à criação de uma identidade, um solo firme para verdades determinadas sobre os sujeitos. No entanto, isso implica em uma certa renúncia ao pleno dinamismo da vida (Deleuze; Guattari, 2011). A vida é mais plenamente vivida, longe dos interditos limitantes de uma subjetividade estática ou pouco plástica. Mas aquele era um tabu meu também, íntimo e pessoal: ser aquela mulher autônoma/propositora de ações inúteis, entre seu próprio corpo e um outro corpo, à vista de quem quisesse ver.

121 Fui acompanhada do fotógrafo Pedro Vasconcelos e do artista Edson Barrus.

Senti o horror do risco, de tantos medos e também imensa força/estado de potência com as ações. Romper com paradigmas correntes é mesmo muito difícil. Do ponto de vista cultural, na sexualidade podemos ver escancarada nossa dificuldade de lidar com o outro diferente, daí as noções de pornografia e obscenidade, pois

(...) operando na ambiguidade fora de cena/dentro de cena, a pornografia talvez possa ser entendida como um discurso veiculador do obsceno: exhibe o que deveria estar oculto. Espaço do proibido, do interdito, daquilo que não deveria ser exposto (ABREU, 1996, p. 18, 19).

De modo análogo, isto se refere ao corpo vivo da mulher em *Pânico Genital*, *Cinema de Toque* e *Cut Piece*. A obscenidade mostra também algo que está fora de lugar. Com as ações anteriores já estava transgredindo padrões antigos (meus): o corpo nu nos trabalhos, o sangue menstrual, a tentativa de criar algo que não fosse biológico, de negar a repetição familiar. As re-performances foram a instauração de uma quebra no sentido mundano da minha vida, impondo uma experiência radical no encontro com o outro. Criei imagens de um jeito de ser mulher que estavam impedidas nas repetições familiares, seja por condições sociais, inconscientes, bloqueio imaginativo, ressonância mórfica, etc.

No entanto, o acontecimento das re-performances ficou mais marcado do que as formas relacionais em si que foram experimentadas. Na verdade, devido à efemeridade dos atos, não foram experimentadas relações, com base no significado literal do termo. Ficou mais evidente a intenção, o gesto de aproximação ao outro. Mas sem dúvida os trabalhos práticos todos descortinaram parte do meu ser que estava sem expressão, abriram brechas e janelas, passagens; resultaram em um encontro comigo mesma. "Eis me aí qual testemunho da minha obra já formulada, agora o testemunho já não é ela mas sim eu-obra-pessoa humana" (CLARK, 1965, n.p.)¹²². Com a re-performance entrei em contato com a morte/desorganização das minhas formas. Amparada pela ambiência artística, desequilibrei-me e suportei o caos, a excitação da vida na hora da vida acontecendo.

122 Disponível em: Associação Cultural O mundo de Lygia Clark. www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp. Acesso em 12/05/2016.

É paradoxal, mas só logrei a transposição de um estado a outro de consciência, acerca dos modos culturais sobre meu corpo, porque aprendi a me “deixar morrer” nas ações, porque algo em mim negou a autodefesa e permitiu que as ações fossem criadas a cada momento, conjuntamente aos participantes.

Isso foi fruto não da re-performance, mas de todo o processo realizado durante a presente investigação. Com o estudo, institui um espaço qualitativamente diferente, fortemente descontínuo com o que havia existido até então no histórico familiar que trouxe para a pesquisa. A partir da aproximação entre vida subjetiva e arte, pude re-ver em que consiste o processo criativo, senti forte necessidade de expressão. Com a performance como dispositivo que se abre para a vida, criei uma abertura para a integração de vertentes que estavam sendo ignoradas ou excluídas da minha existência. Incorporei na vivência cotidiana, a aceitação das contradições inerentes ao fluxo da vida.

Por mais alógico que possa parecer, aceitar viver plenamente o antagonismo, a incoerência e os contra-sensos funcionou como calmante, apaziguador dos mais profundos incômodos. Com o tempo foi que percebi que a incoerência e a contradição só existiam do ponto de vista em que eu me encontrava no início da pesquisa. Os trabalhos com a re-performance me mostraram a violência cultural sobre o corpo da mulher, sobre meu ser. As ações funcionaram também como uma fala em alta voz, para que outras mulheres pudessem ouvir e com isso, minimamente repensar suas relações existenciais. Segue uma observação sobre as mulheres na arte e na sociedade, alcançada com a presente pesquisa.

5. sonoro grito

Em vão a língua nos move / Trazendo à tona o segredo.
Difícil é o escutar-se / E ao mesmo tempo escutar
Rigores que vêm da terra / Lirismos que vêm do mar. (...)
Não há silêncio bastante / para o meu silêncio.
Nas prisões e nos conventos / Nas igrejas e na noite
Não há silêncio bastante / Para o meu silêncio. (...)
O não dizer é o que inflama. / E a boca sem movimento
É o que torna o pensamento / Lume / Cardume / Chama
(HILST, 1998, p. 18, 20)¹²³.

123 Cinco elegias. É tempo de parar as confidências. Verso III
(HILST, 1998, p. 379).

Para além da fala em alta voz apenas mencionada, com o termo **Sonoro grito** quis dizer que quase desincorporei a garganta em tantos anos de silêncio e ausência de mim mesma. Passei a vida esgoelando para dentro de um vazio existencial. O estudo realizado na Pós-graduação por outro lado, tornou-se como um grito sacrificial desse brado, inscrito na presente narrativa em imagens e palavras. Um outro tipo de silêncio se fez, audível desta vez. Foi imprescindível a aproximação com artistas mulheres. Conhecer suas vidas pessoais renutriu minha garganta arranhada.

O processo investigativo foi intenso, forte, vivo. Durante o percurso dei muitas voltas, foram muitos os retornos, as necessidades de revisão e refazimento do meu próprio pensamento. O encontro com Deleuze e Guattari, por exemplo, foi um total desmanche de apegos, que do meio para o final do Mestrado eu já havia construído como locais de assentamento e segurança. Com efeito, esses autores surgiram como indicação de leitura no início da Pós-Graduação, mas principalmente seu livro *O Anti-Édipo* (2011), ficou presente como um ponto cego até o início do último semestre; o texto entrou à conta-gotas. Demorei muito a conseguir reunir as letras e palavras lidas de modo a que fossem possíveis de serem re-elaboradas ou re-faladas por mim. Eu simplesmente não compreendia as frases e parágrafos escritos. Deleuze e Guattari propõem a construção da subjetividade na imanência, com a vida e suas forças, não baseada na substância, no fundamento, na hereditariedade, mas na superfície. Quando consegui compreender isso, entendi que para mim poderia funcionar como um exercício a ser continuamente buscado, repetido, refeito, pois não foi somente na presente investigação, tenho tendência à descida, ao aprofundamento e aos apegos.

Profundezas à parte, o fazer artístico corporificou o que estava na alma ainda imperceptível e que não dizia respeito ao passado, mas a meu devir mulher. Sobrepurjando minha pessoalidade, foi pertinente a recolocação das referidas performances, principalmente da Yoko Ono e da VALIE EXPORT, no circuito da vida. Cinquenta anos depois das suas ações, a imagem da mulher parece estar sendo veiculada pelos dispositivos midiáticos em geral do mesmo modo, senão de maneira mais descolada ainda da realidade. Existe objetificação da imagem do corpo da mulher e dos ideais muitas vezes vinculados a esta imagem. Deixo claro que não sou contra família, casamento, sexualidade e maternidade.

No entanto, parece fato que “quando a família e o patrimônio privado se apresentam sem contestação como bases da sociedade, a mulher permanece também totalmente alienada” (BEAUVOIR, 2016, p. 119). O que contesto é a ausência de reflexão crítica que a cultura ocidentalizada tende a estimular, a imposição de convenções coletivas inescapáveis ou das quais é difícil desprender-se sem ranhuras. Ressalto porém que isso acontece não somente no que estou chamando de cultura ocidentalizada¹²⁴. A instituição de convenções coletivas é o que obrigatoriamente caracteriza toda cultura.

Por outro lado, para a emergência da subjetividade se faz necessário o rompimento com toda máquina de dominação da norma, da regra. A subjetividade é uma composição, é um trabalho de criação. Em meio a tantas imposições, a contínua e impessoal produção de uma imagem idealizada das mulheres, assim como a segmentação do saber de modo geral nos sistemas educativos, provoca alienação, que é quando o sujeito produz alguma coisa que está desvinculada do seu processo de vida, tornando-se estranho a si mesmo.

A experimentação, por outro lado, é uma possível via de escape para qualquer instância de dominação. Eu que o diga. Não iniciei a presente pesquisa com este incômodo tão latente. O conhecimento fez o raciocínio crítico acerca de certas questões culturais desabrochar em mim. Está mais claro agora que a discussão na qual entrei não é da minha família. Ou melhor, é sim, no sentido de que as marcas fantasmagóricas no corpo e na alma das mulheres da minha genealogia materna são uma nuance, uma filigrana presente em todo o bordado cultural. Os fantasmas são os medos e os desejos equivocados, que tendem a reduzir nossa potência de vida. O mesmo para as mulheres todas: perda de força. Em contrapartida, essa situação não é estática. Tanto a noção dos papéis sociais destinados aos sujeitos, quanto do corpo, de maneira geral, têm mudado bastante. O ápice desses deslocamentos é a afirmação de que não é mais possível fazer qualquer distinção de gênero (Preciado, 2007), que vivemos um tempo em que identidades estabelecidas e fixas não são mais possíveis.

124 É importante lembrar o componente cultural africano no Brasil, em particular no Recife. A cultura brasileira é não somente africanizada, mas formada a partir de uma mistura cultural mais abrangente sobre a qual não me debrucei.

Muito pertinente e atual é a colocação de Foucault (2006), quando afirma que ainda é preciso estudar de que corpo a sociedade em que vivemos necessita. *Em meio a tantas transformações, será que os temas "tradicionais" sobre o corpo da mulher já se esgotaram? Será que as mulheres artistas, por exemplo, estão de maneira geral entrando no discurso da chamada "grande arte" e saindo das questões identitárias, assim como saíram de outros papéis com o Feminismo?* Além das artistas já mencionadas, lembremos de Christina Machado (1957–), Luiza Prado (1989–), Clara Averbuck (1979–), Barbara Kruger (1945–), Judy Chicago (1939–) e Cindy Sherman (1954–), para citar apenas algumas, cujos trabalhos giram em torno de tais aspectos. O corpo da mulher como objeto de pesquisa é discutido por Marián Fernández-Cao, a qual afirma que muitas artistas converteram o corpo em lugar de perguntas e experiências (FERNÁNDEZ-CAO, 2011, p. 207)¹²⁵. Com as performances e re-performances, o reencontro foi comigo mesma, com meu ser mulher. Estranha foi a declaração de Marina Abramovic de que odeia feminismo:

Não sou apenas uma artista de performance. Sou artista. Isso é muito importante. Não sou feminista e não sou uma artista feminista – o que odeio. Não sou artista de body art ou de performance. A minha função é ser artista. E, como artista, estou livre – e é uma sensação maravilhosa – para usar quaisquer ferramentas (ABRAMOVIC, 2010, p. 10)¹²⁶.

Qual o sentido então, da escolha da ação Genital Panic para re-performar de modo espetacular, em Seven Easy Pieces? "(...) Esta homenagem à VALIE EXPORT permaneceu estranhamente sem vida, pois Abramovic se distancia abertamente de tudo o que é feminista" (LORECK, 2010, p. 259)¹²⁷. Fora isso, Marina Abramovic absteve-se dos riscos que VALIE EXPORT correu. Como vimos no capítulo *Como força que engendra*, VALIE EXPORT realizou suas ações sempre em atrito com a vida, não dentro de instituições.

125 "El cuerpo como objeto de investigación y experimentación por parte de las mujeres ha aparecido en el arte en los últimos decenios (...). Muchas creadoras y creadores han subvertido la idea del cuerpo hegemónico, lo han convertido en un lugar de preguntas y experiencia, han trazado cartografías en sus cuerpos a la búsqueda de una identidad imposible, han redibujando sus órganos internos, sus pieles externas, a veces como un lugar de partida, a veces de llegada y otros como lugar de paseo, pérdida y reencuentro" (FERNÁNDEZ-CAO, 2011, p. 207).

126 Disponível em: http://www.vice.com/pt_br/read/marina-abramovic-v2n10. Acesso em: 25/10/ 2016.

127 "While Marina Abramovic's transformation of the once extremely provocative pose of Aktionshose: Genitalpanik (1969) in a live performance (Guggenheim Museum New York, 2005) achieved a prominence of its own, this homage to VALIE EXPORT remained oddly lifeless, as Abramovic flatly distanced herself from everything feminist" (LORECK, 2010, p. 259).

Abramovic fala de motivos políticos ao referir-se a esta re-performance, como se as mulheres não fossem um motivo político. As mulheres são um motivo político, assim com o uso da arte para responder às inquietudes da alma do artista é igualmente um motivo político. Nas ações que fiz, utilizei a performance como dispositivo para desconstruir, elaborar, transformar questões diretamente no corpo (nu). *Existem limites para isso? Será a nudez a marca do louco, mesmo na arte?* Transcrevo alguns comentários que escutei acerca dos trabalhos com as re-performances. A maioria desses comentários veio de mulheres: "estas ações beiram a loucura"; "fiquei muito surpresa com seu ato" (neste momento as feições se contorcem); "*você foi muito reprimida na vida?*". Sobre a ação Pânico Genital, muitas perguntaram ainda: "*você sentou na porra?*" (fazendo cara de nojo).

Ocorre que, como já foi mencionado, a construção de um sentido profundo pode não se equiparar em termos coletivos. Também entre aquelas da minha intimidade, as ações que têm me interessado, que problematizam o corpo o expondo, encontrariam formas de rejeição. Por outro lado, Carl Gustav Jung questiona se existe um critério objetivo que nos diga como é que realmente somos. E afirma que esse critério existe e que é o próprio sonho. Para educar os adultos é preciso que "a própria alma da pessoa venha a falar, a fim de que esta compreenda, a partir de seu próprio íntimo, qual é a sua situação verdadeira" (JUNG, 2008, p. 66). A arte é o que mais se aproxima do sonho no sentido de dar a ver imagens internas. Por isso tanto a psicologia do sonho, da criação de imagens e do comportamento humano, deveriam ser de interesse geral, "e principalmente para as pessoas que se dediquem à educação" (JUNG, 2008, p. 74). *Como é possível trabalhar com educação de modo desvinculado do interesse por subjetividade? Por que motivo aprendizado humano/existencial não é considerado relevante o suficiente para fazer parte da base das metodologias de ensino?*

A arte é um recurso relativamente simples, democrático, acessível para uma educação humanizada e espiritualizada, planetária, cosmológica. Requer no entanto, a valorização dos sujeitos antes de qualquer outro objetivo cultural. As potencialidades da arte para o sistema educativo já foram verificadas por grandes teóricos da Arte/Educação como Elliot Eisner (1933–2014), John Dewey (1859–1952), Ana Mae Barbosa (1942–), Analice Dutra Pillar e Ivone Richter.

O conhecimento dos benefícios da arte no campo da educação não é novidade. Novidade seria sua implementação não de modo secundário, mas como base da formação educativa dos seres. Isso provocaria uma revolução, um reflorestamento humano, porque

(...) os dotes do coração nem sempre são tão visíveis e manifestos como os dotes intelectuais e técnicos. Como estes últimos reclamam compreensão especial da parte do educador, os primeiros fazem exigências ainda maiores: que o educador tenha a sua própria educação completa. Neste caso se manifesta inexoravelmente a verdade de que aquilo que atua não é o que o educador ensina mediante palavras, mas aquilo que ele verdadeiramente é (JUNG, 2008, p. 145).

Daí a importância do trabalho com autoeducação, autoconsciência e autopoiese do professor, com a produção, conhecimento e observação de imagens artísticas a partir do uso de materiais expressivos, do corpo, da voz, etc., intermediando esse processo. As artes são uma forma especial de conhecimento (Eisner, 2008). Como vimos no capítulo *Como força que engendra*, a performance e a videoarte podem ser inseridas nessa discussão, ambas podem ser articuladas a conceitos, estabelecer elos entre as manifestações da cultura e facilitar reflexões para experiências futuras, individuais ou coletivas.

Quando o foco do ensino/aprendizado são os educandos, o desafio é pensar um currículo que seja flexível, que contemple “novas e insuspeitas direções, espaços e lugares que acolham a corporeidade, e com ela a intensa paixão de conhecer” (NÓBREGA, 2005, p. 613). Não apenas a corporeidade, mas que as experiências sejam significativas para os estudantes, de tal modo que

o resultado da experiência seja a formação ou a transformação do sujeito da experiência. Daí que o sujeito da experiência não seja o sujeito do saber, ou o sujeito do poder, ou o sujeito do querer, senão o sujeito da formação e da transformação (LARROSA, 2011, p. 07).

Isso pode revelar uma mistura entre arte, biologia, metafísica e o não dogmatismo, pois

O que deveria significar hoje ‘ser culto’ não é estar isolado em sua especialização, nem se satisfazer com idéias gerais nunca submetidas a exame crítico por não estarem de acordo com os conhecimentos particulares e concretos. É ser capaz de situar as informações e os saberes no contexto que esclarece seu sentido; é ser capaz de situá-los na realidade global de que fazem parte; é ser capaz de exercer pensamentos (...) (MORIN, 1997, p. 45).

Nisso, a Arte/Educação favorece o desenvolvimento do pensamento crítico para análise, produção e consumo de obras do próprio campo artístico e de fora dele também. Contribui para o desenvolvimento das funções cognitivas e do senso crítico na relação do sujeito com o mundo. As relações entre Arte e Vida não são casuais, pelo contrário, comunicam-se. No meu caso, ao contrário do que possa parecer, ou até do que imaginei que fosse ser inicialmente, o resultado do fazer expressivo por meio do ritual¹²⁸ não foi o rompimento com a totalidade do que existia antes – no que concerne aos temas que trouxe para a investigação, mas a aceitação da plena experimentação de antagonismos da vida ou da cultura, cuja polarização eu havia aprendido a repetir.

Não pensei que fosse ser assim, mas este foi o resultado por ter dito NÃO às repetições do passado: ressaltaram-se os antagonismos, ao mesmo tempo em que os mesmos tornaram-se existencialmente possíveis. Para as vivências sobre as quais discorro, em relação a minhas antecessoras na família, fui favorecida pelo presente momento histórico. As performances realizadas contribuíram para a in-corporação de íntimas contradições: a possibilidade de ser uma mulher autônoma e ao mesmo tempo criadora. Elas foram uma resistência contra a morte do laço afetivo entre mães e suas crias/criatividade. Resultaram ao mesmo tempo na morte de um jeito de ser que existia antes em mim que negava qualquer espécie de criação. Minimamente modifiquei o legado familiar. O tempo decorrido com a presente investigação representou um período extraordinário no curso das ocorrências familiares. Foi um tempo marcado por cortes interventivos¹²⁹ no que caso contrário, seria pura repetição linear/uniforme. Os trabalhos artísticos feitos conjuntamente ao estudo, deram-me lições sobre como não cortar os vínculos e rebordar os afetos. Então pude voltar

(...) como quem soma a vida inteira
A todos os outonos. Volto novíssima, incoerente Cógnota
Como quem vê e escuta o cerne da semente
E da altura de dentro já lhe sabe o nome.
E reverdeço
No rosa de umas tangerinas
E nos azuis de todos os começos
(HILST, 1998, p. 39)¹³⁰.

128 Todos os trabalhos práticos foram realizados ritualisticamente: performances e re-performances.

129 Por meio da arte realizei gestos contrários às ações geracionalmente repetidas. Considerei este fazer como uma intervenção com intenção de corte no que vinha se processando familiarmente.

130 Sobre repetição, entenda-se: com existência de singularidades.

Sonoro Grito encerra a presente investigação e abre um novo começo. A partir deste ponto vislumbro o estudo que foi realizado como uma grande face que vejo já um pouco distanciada. Face plena de imagens, de múltiplos sentidos. No ato da sua modelagem, muitas foram as "rupturas de significação, de sensação, de sentimentalidade (...)" (BACHELARD, 2008, p. 13). Entretanto, logo no início da Pós-Graduação não sabia se seria possível seguir, conforme indica Bachelard, norteando a pesquisa por aproximações de sentidos, em vez de definições precisas. Uma das primeiras questões com as quais me deparei, ao iniciar o estudo da sua obra foi não encontrar uma definição exata para o conceito de imagem com o qual trabalha. Continuei buscando as aproximações. Segundo Danielle Perin Rocha Pitta, a partir de 1938 Bachelard começa a consagrar seu interesse às imagens, adquirindo "a convicção de que as imagens formam a instância imediata e universal do psiquismo; o conceito sendo sempre segundo, pois construído a partir de uma oposição às imagens" (ROCHA PITTA, 2017, p. 42, 43). Bachelard fala a partir de um pensamento polifônico que

(...) prejudica sem dúvida o rigor e a sistematização da pesquisa, mas ilustra também a preocupação metodológica de uma aproximação global das imagens. Quanto mais as produções conceituais, que são as fragmentações do real, deixam-se analisar abstratamente (em ciências ou em filosofia), mais as imagens, que são as representações totalizantes, resistentes à separação do sujeito e do objeto, exigem um método de aproximação adequado e sutil para não desnaturá-las. As imagens devem, de fato, ser estudadas por outras imagens, o que implica igualmente uma escrita, um estilo poético adaptado, tão típico de suas obras. No lugar de se contentar em sintetizar uma vasta cultura erudita tirada de leituras (sobre as mitologias religiosas, os casos patológicos etc.), Bachelard quer experimentar por ele mesmo, senão sobre ele mesmo, as imagens, seja dentro dos devaneios espontâneos, seja na leitura atenta, para reencontrar fenomenologicamente os processos da imaginação criadora (WUNENBURGER apud ROCHA PITTA, 2017, p.42, 43)

Para Bachelard, importa mais perceber que todo conhecimento humano parte da criação de imagens e é inicialmente subjetivo, pois deriva das percepções sensoriais. A formação de imagens internas é o próprio processo de subjetivação, da constituição de si na relação com o mundo, a cada instante, de novo o mesmo processo *autopoietico*, e o ser já não é mais o mesmo.

Seria empobrecedor se a subjetividade fosse vista apenas por partes separadas, por dualidades, por unidades, ou por estados de consciência ou inconsciente, como se alguém pudesse saber o que se é. Guattari alerta para aquilo que escapa, que vaza na constituição da subjetividade (BRITO, 2012, p. 09).

O que “escapa” e “vaza” na constituição da subjetividade seria a vida que está presente em potência, porém não vivida? Foi deixando essa reflexão presente como parte da *autopoiesis* investigativa, que experimentei uma longa viagem cujos portos de ancoragem (trabalhos práticos), falaram de morte, vida e cura. Apesar de opostas essas questões geram-se mutuamente, estão ontologicamente conectadas. No itinerário da viagem, reparei na existência de regiões desconhecidas, longínquas. Em um tempo não cronológico, hora estive na ponte, no local de passagem, hora na saída e por vezes retrocedendo ou estacionada. Ouvi vozes, palavras, textos, teorias, possibilidades, mundos; foi quase um caos. Isso pode ter sido bom para o raciocínio crítico, mas não foi uma posição de conforto. Foi sim o meu desadormecimento.

A Pós-Graduação foi o exercício de um mergulho e de saídas de dentro dele, para refletir. Mesmo assim existe ainda muita indefinição, justamente porque a constituição de si não se encerra em definições precisas. O que estou fazendo pode ser simplesmente a produção de mim mesma, autoeducação, ampliação da consciência, a qual leva a um olhar coletivo, à incontornável compreensão do outro. Com a re-performance, as ações junto à população efetivaram mais um "lugar de passagem". As ações foram a tentativa de experimentar relações mesmo que efêmeras, com a potência do desconhecido nas ruas.

Esse tipo de experiência se vive no instante, como se pudéssemos suspender o tempo a partir do gesto da participação (CLARK, 1965, p. 03)¹³¹. Ademais, nessa interação com os espaços urbanos e com os sujeitos ali presentes é que está o maior vigor da Arte Contemporânea. Bourriaud (2009) discute sobre a tendência que se consolida a partir da década de 1990, de um modo diferenciado de inserção do público no contexto da obra. O autor define essa estética como relacional, "uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*" (BOURRIAUD, 2009, p. 19). Disso deriva uma pluralidade de propostas diretamente associadas à vida cotidiana e ao comportamento dos sujeitos.

Na experimentação artística assim como na vida, o que está em jogo é a multiplicidade de verdades possíveis, onde

O próprio sujeito não está no centro, ocupado pela máquina, mas na borda, sem identidade fixa, sempre descentrado, concluído dos estados pelos quais passa. (...) e o sujeito nasce de cada estado da série, renasce sempre do estado seguinte que o determina num momento, consumindo todos esses estados que o fazem nascer e renascer (o estado vivido é primeiro em relação ao sujeito que o vive) (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 35).

A auto-transformação é inevitável. Com as re-performances propus um jogo de complexidades à presente investigação, cruzando racionalidade, Imaginário e História da Arte com meu emocional subjetivo, sem fixar-me em um lugar ou em outro, mas os cruzando. Ao mesmo tempo, em todas as fases da presente investigação, o fundamento da busca permaneceu sendo o mesmo: autoeducação/cura.

131 Extraído do Texto: Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo. Disponível em: Associação O mundo de Lygia Clark. <http://www.lygiac Clark.org.br/defaultpt.asp>. Acesso em: 12/05/2016.

Consoante a Fenomenologia da Imaginação, não somente imagens míticas dão a conhecer o ser, mas também as artísticas de modo geral. Nesse sentido, arte escrita, ritmo/sonoridade/música, devaneio e performance, são imagens. Experimentei forte estado de presença durante as performances todas, desde os primeiros rituais com as camisolas, tecidos e sangue, até as re-performances. Sei que estava buscando a vida, sua ressacralização, mas muitas vezes, observando as autoimagens criadas, me pergunto se o que fiz não foi uma grande invocação da morte contra a própria morte. As imagens dos trabalhos feitos com barro durante o diário de atelier e que estão dispostas ao longo do presente texto, por exemplo, assemelham-se a ex-votos. Não sei ao certo o que isto possa estar comunicando.

Os trabalhos práticos ativaram em mim a plena potência de existir. Foi como se uma parte imperceptível do meu ser tivesse encontrado a justa matéria através da qual a encarnação tornou-se possível. "Novalis insiste muitas vezes nesta ideia de que 'toda descida dentro de si é ao mesmo tempo assunção para a realidade exterior (...)' (DURAND, 2012, p. 209). As re-performances significaram um corte mais profundo nas repetições. Ao mesmo tempo, não sei até que ponto tomei mesmo essas decisões ou fui levada até elas pela conjuntura, pelas circunstâncias que foram se configurando, em âmbito social/coletivo e que foram favorecendo meu envolvimento.

Posso apenas referir-me ao que senti. A partir do trabalho com a fenomenologia, aprofundando minha relação subjetiva com as obras das artistas pesquisadas, constelou-se em mim o desejo de fazer um tipo de mulher viver. Foi como se minha integridade dependesse daqueles atos ou daquela outra mulher encarnada por meio da performance/re-performance, fragmento do meu duplo. A imagem de uma figura destemida e cuja intimidade se apresenta em praça pública, foi a contrainformação de que necessitei em meu ato de resistência contra a morte nas situações relatadas no presente texto. Com isto provoquei igualmente no meio cultural em que estou inserida, uma reflexão acerca dos modos culturais sobre o corpo das mulheres.

Conforme comentei em *As cerimônias do viver*, segundo Bachelard, a essência da vida são as emoções vividas, por isso lembramos de certos lugares e pessoas e outros não. Lembramos do que nos emociona. A Fenomenologia da Imaginação aplica-se ao rastreamento do impacto da emoção no momento em que entramos em contato com determinada imagem. É o prestar atenção ao que esse entrar em contato com uma imagem pode provocar (afetivamente), para depois contextualizar. O método baseia-se na concepção de que não conhecemos um objeto a não ser abrindo-nos emocionalmente para ele, convivendo com o seu fenômeno. As re-performances foram a possibilidade de experimentação de um excesso cuja vivência me era necessária; e ao mesmo tempo esse excesso foi contido/limitado pela arte, o que favoreceu a integração da experiência. O momento das performances e re-performances foi de imersão. Daí muitas vezes eu não saber exatamente o que fazer, não esquematizar definições precisas, mas deixar-me levar pelo acontecimento. No momento das ações, tudo era possível de acontecer e qualquer imprevisto seria e foi incorporado ao trabalho.

A arte é um recurso que permite o retorno do sujeito a si mesmo, e isso é uma condição de cura. Colocar-se em questão é já estar em um caminho de autoconsciência, porque com este gesto, por pouco que seja, o sujeito já não se encontra mais colado à situação inicial. Colocar-se em questão é já estar em deslocamento. Nesse sentido, a imaginação abre um mundo de possibilidades virtuais que podem ser atualizadas na vida prática, sendo a criação artística um possível recurso para essa atualização. Especificamente a performance, que é atravessada pela ação, pela gestualidade do corpo, pelas interações com os outros e com o mundo, pode ser considerada a própria atualização da vida do sujeito que a realiza e de todos que dela participam. Performances também são imagens mentais/imaginadas que podem ser experimentadas na vida prática.

As afecções que senti no corpo durante a execução dos trabalhos práticos fizeram compreender, que o estado de presença que experimentei era alheio às questões de gênero. O que senti foi a condição existencial em seu modo mais elementar de expressão. Por outro lado, conhecer artistas mulheres e suas obras, assim como o Feminismo, ofereceu um contexto para uma existência mais potente. Disponibilizou um espaço que não foi físico, mas ideológico/cultural, onde senti que poderia existir de maneira mais plena.

Segundo mencionado em *Desadormecer*, as ações das artistas pesquisadas parecem conter uma força de afirmação do ser e do corpo das mulheres de modo independente do que possa ter ocorrido em suas vidas pessoais, ou das efetivas condições sociais das mulheres. Pretendi apropriar-me desta força revisitando suas ações, ao mesmo tempo em que investiguei mais a fundo meu próprio ser, visto que

Se a função da fêmea não basta para definir a mulher, se nos recusamos também a explicá-la pelo 'eterno feminino' e se, no entanto, admitimos, ainda que provisoriamente, que há mulheres na Terra, teremos que formular a pergunta: o que é uma mulher? (BEAUVOIR, 2016, p. 11).

A arte é um campo de expressão humana em que a liberdade de refletir sobre esta questão foi sendo possível para mim. Durante a investigação, aos poucos fui me desfazendo dos medos por meio das performances e reconhecendo que a exposição do corpo que foi necessária aos trabalhos não seria oponente à re-sacralização da criação. Pelo contrário, foi sua via de encontro. Envolvida pelo continente artístico, busquei esta re-sacralização por meio de atos inaugurais do ponto de vista genealógico e da minha própria existência. Com a experimentação beirando a radicalidade diante da tradição familiar à qual eu estava habituada, percebi que no meu corpo já ocorriam processos de gestação. Nove meses, um dia, algumas semanas. Pensei que estivesse estática diante da vida, mas não.

Com a pesquisa acadêmica, construí uma ampliação, não destruição "da casa" para o devir meu e das próximas gerações. Ou talvez tenha estado entre a criação e a destruição... Mas certamente criei outras imagens para o legado familiar ao mesmo tempo em que problematizei questões culturais sobre o corpo das mulheres. Imersa no caos da criação, deixei que algumas definições sobre quem eu era e que não serviriam ao devir ficassem para trás. Assumi os riscos da saída do roteiro conhecido, familiar. Atravessei o medo de mim mesma, das minhas tendências eróticas, do corpo improdutivo, dado a gastar-se, a consumir-se na vivência.

A partir dos trabalhos práticos realizei uma transferência/transusão para o meu corpo da força de presentificação, aterramento, materialização de um corpo outro, que para o momento só pode ser artista. Não sei exatamente que corpo é esse, mesmo de artista, que encontrarei após o ciclo dos rituais, com a conclusão da Pós-graduação. Talvez este corpo que procurei problematizar com os trabalhos não tenha definição, talvez não exista uma resposta, um resultado que resolva/encerre essa busca. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) defendem em benefício da vida que o corpo esteja em permanente acontecimento, em ação, em contínuo processo de se autofabricar. Um corpo que no exercício do fazer, se faz. Nessa perspectiva a experimentação é a matriz geradora do corpo, no qual nada é representativo, "(...) tudo é vida e vivido: a emoção vivida dos seios não se assemelha aos seios, não os representa (...)" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 34). Enxergar esse tipo de sutileza é ampliar a tela de visão sobre a vida. Ademais, não são raras as vezes em que histórias ou modos de ver o mundo fazem sentido em uma época, mas ficam desajustados em outra, de maneira que os vivemos como formas de prisão.

Durante o estudo, refleti sobre o porquê de VALIE EXPORT e Yoko Ono terem feito tanto sentido para mim, 50 anos ou mais depois do auge dos seus trabalhos, e não outras artistas contemporâneas. Até que me chegou a pergunta: "*quando algo nos afeta, não seria porque já faz parte dos nossos afetos?*". A indagação veio do professor Marcelo de Farias Coutinho¹³², que ao discutir sobre a *Teoria dos Afetos* de Bento Spinoza, explicou que o que afeta o processo de criação e que parece vir de fora, já pertence à obra. "Assim, pois, se formos tocados por uma grande ideia de fora, devemos compreender que ela só nos toca porque há algo em nós que lhe corresponde e vai ao seu encontro" (JUNG, 2008A, p. 125, 126). Eu talvez quisesse me apropriar da força feminina que percebi nas artistas re-performadas, que 50 anos atrás tinham a coragem de enfrentar forças contrárias extremas. Quis que ambas Yoko Ono e VALIE EXPORT fizessem parte das minhas conexões, assim como os professores da Pós-Graduação, conversas com os demais estudantes, artistas e leituras. Que as mencionadas artistas fossem neste coletivo, um ponto de apoio ao mesmo tempo para meu deslocamento na vida e posterior re-assentamento em um outro território. Que fossem parte dos encontros escolhidos uma vez que, quando se desterritorializa, jamais isso acontece isoladamente, sem vizinhança, sem agenciamentos, sem encontros (Deleuze; Guattari, 1996).

132 Disciplina Teoria da Arte. Professor: Marcelo de Farias Coutinho (UFPE/UFPB). Curso: Artes Visuais. Período: 2016.1.

Busquei remodelar a vida a partir das ações performáticas e sabia que isto acarretaria em riscos. A “(...) experiência supõe sempre uma aventura, um risco, um perigo” (LARROSA, 2011, p. 18). Admiro o não medo das referidas artistas, o fato de não ter sido teatro o que fizeram, mas sim uma intervenção direta na vida. É que “na vontade de suprimir a dor, somos conduzidos à ação, em vez de nos limitarmos a dramatizar” (...) (BATAILLE, 2016, p. 43). Por outro lado, a fala apazigua muitas coisas. Percebo o quanto me transformei com a prática da escrita. A arte opera um pensamento crítico, a construção de uma fala, de uma subjetividade. Mesmo que esta subjetividade seja erigida para ser desconstruída em parte, na sequência das interações com o mundo, no devir. Isto é autoeducação.

Relacionei a “escrita de si” conforme discutida por Foucault (2006A, p. 149), com o diário de atelier citado em *Desadomecer*, no qual registrei como o processo da presente investigação foi se desdobrando. A escrita de si é um processo de subjetivação por meio do ato de registrar na escrita, acontecimentos relevantes do cotidiano. Ou seja, transcrever citações, o que se escutou, ideias e experiências vividas. Com isso criar uma memória material do caminho percorrido pelo estudo, um exercício autoeducativo. Escrita de si e autoeducação são formas de cultura, são como esculturas às quais damos forma, assim como afirma Joseph Beuys sobre o pensamento. Para este referido artista, o manejo do pensamento apresenta um componente plástico, pensar é esculpir. “Assim, haveria que aprender a olhar o próprio pensamento, que as pessoas aprendessem a olhá-lo como um artista olha sua obra, quer dizer: em sua forma, sua força, suas proporções” (BEUYS apud BODENMANN-RITTER, 1972, p. 63, 64)¹³³.

Por um prisma mais abrangente Paulo Freire (1996) afirma que não apenas o processo da escrita, mas o ser humano, a sociedade e mundo são projetos inacabados, a ser continuados. Para o autor, há muito mais coisas a serem descobertas e inventadas na história da humanidade, do que o que já se alcançou até aqui. Toda a humanidade está empenhada em se autocompreender. Em suas palavras:

Aqui chegamos ao ponto de que talvez devêssemos ter partido. O do inacabamento de ser humano. Na verdade, o inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento. Mas só entre mulheres e homens o inacabamento se tornou consciente (FREIRE, 1996, p. 29).

133 “Así que habría que aprender a mirar el pensamiento mismo, que las personas aprendieran a mirarlo como un artista mira su obra, es decir: en su forma, en su fuerza, en sus proporciones” (BEUYS apud Bodenmann-Ritter, 1972, p. 63, 64).

Também o conhecimento é inacabado, é um processo que se desenvolve a partir da incorporação de novos elementos, sem deixar de questionar sobretudo a si-mesmo, em autocrítica e refazimento. Freire (1996) enfatiza que adaptar-se ao mundo sem o desenvolvimento de um senso crítico é perder a oportunidade de se humanizar. O autor propõe o desenvolvimento da consciência crítica pela educação, sendo este o principal fundamento da *Pedagogia da Autonomia*: a visualização, com fins reflexivos, da trama das relações que provocam os fenômenos com os quais nos deparamos no decorrer da existência. Esta é também uma forma de autoeducação e deveria constituir um processo contínuo porque estamos sempre elaborando o devir. O termo (devir) remete à fluxo permanente em direção a algo que não se sabe ainda o que seja. No entanto, se é possível realizar qualquer tipo de intervenção consciente neste processo, criei rituais performáticos e aproximei-me de artistas, principalmente VALIE EXPORT e Yoko Ono. Isso não como forma de imitação, mimesis, mas "para encontrar a zona de vizinhança" (DELEUZE, 1993, p. 02). Assim como busquei atrair uma contaminação pelos rituais antropológicos, criei uma passagem pelo que as referidas artistas são, no transcurso da minha existência.

A pesquisa se deu no campo da Arte/Educação, que mais especificamente viabiliza a desconstrução e reformulação de sentidos preestabelecidos e que já não estejam mais de acordo com as necessidades ou desejos dos seus interlocutores. Os profissionais desta área de atuação podem precisar contrapor-se "às supostas verdades educacionais e às mais suspeitas ainda certezas da escola" (BARBOSA, 2010, p. 12). Em benefício das singularidades, podem precisar desviar, não repetir padrões bem-sucedidos anteriormente. Com isso não defendo o individualismo. Quero dizer que é justamente por meio do autoconhecimento que se alcança a noção de coletividade.

Foi uma alegria poder experimentar uma forma diferente de viver, com a prática artística. Por isso ainda durante a Pós-graduação, quis compartilhar o percurso da experiência convidando uma amiga para usar seu sangue menstrual em uma escrita, para desenhar na parede seus manifestos ou contar histórias. Ela respondeu categoricamente: "o sangue menstrual é muito sagrado para isso, não". Outra amiga referiu-se ao uso do sangue menstrual em qualquer tipo de trabalho/intervenção como algo de uma ordem "espiritualmente negativa".

Estas falas mexeram comigo, foram mais um espelho colocado frente a minha face. Foram, no entanto, o contraponto que me ajudou a perceber que não estou sozinha neste ímpeto de mostrar a intimidade, o corpo nu em trabalhos de arte, as dores, o sangue. Ainda precisamos criar nossas imagens deste corpo, cuja representação até então foi idealizada e estabelecida por homens. Nós mulheres não saímos das questões identitárias porque estas não se esgotaram mesmo. O que minha amiga disse sobre a sacralidade do corpo da mulher é verdade. *Mas tentar transformar estigma, tabu, preconceito, subjugação deste corpo, não é igualmente sagrado? A mulher muitas vezes aparece como o corpo "fetiche" usado na História da Arte. É possível uma transformação dessa imagem cultural? Será que podemos falar desse corpo que vem sendo idealizado e interpretado por homens?* Meu corpo sente diferente do que está sendo mostrado, meu corpo sangra, e também chora.

Mas o que é o processo da pesquisa? Exatamente em outubro de 2016, recebi a seguinte informação do artista Edson Barrus: *você sabia que o governo austríaco confiscou o filho da VALIE EXPORT por considerá-la indigna e inapta a ser mãe?* Edson enviou-me o recorte de uma publicação francesa contendo uma entrevista com a artista Carolee Schneeman, na qual afirma: "Nós dizíamos uma à outra o quanto estávamos arriscando perder tudo, exceto nossa visão da arte: o governo austríaco tomou a criança de Valie, considerando-a uma mãe indigna e julgando-a inapta a educar-lhe" (SCHNEEMAN, 2011, n.p)¹³⁴. Tremi nessa hora. E lembrei que algo semelhante havia acontecido com Yoko Ono: "em 1971, Tony Cox escondeu Kioko (...) Yoko não veria sua filha por 25 anos" (MACFARLANE, 2001)¹³⁵. Tony Cox é o pai de Kioko, primeira filha de Yoko Ono. Assim como nos casos da minha irmã, cunhada, mãe, avó, bisavó, tataravó, o poder instituído, o poder estabelecido, o patriarcado, o saturno legislador, autoritário, o que ordena obediência, continuou engolindo seus filhos. Pergunto se é como Mãe que a mulher é temível, se "(...) é na maternidade que é preciso transfigurá-la e escravizá-la" (BEAUVOIR, 2016, p. 236).

134 "Nous nous sommes dit l'une à l'autre combien nous étions dans Le risque de tout perdre sauf notre vision de l'art: le gouvernement autrichien avait pris l'enfant de Valie la considérant comme une mère indigne et la jugeant inapte à l'élever" (SCHNEEMAN, Carolee, 2011). Disponível em: BÉGOC, Janig, NATHALIE, Boulouch et ELVAN Zabunyan (dir.). La performance. Presses Universitaires de Rennes, 2011. Tradução: Guilhermina Velicastelo.

135 "In 1971, Tony Cox took Kioko into hiding (...) Yoko wouldn't see her daughter for 25 years" (Gina Mckee). Documentário: The real Yoko Ono, 2001. Direção: Macfarnane. Narração: Gina Mckee. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wtu1S3g29Vo>. Acesso em: 16/10/2016.

Aqui ficou claro o porquê de VALIE EXPORT e Yoko Ono terem me interessado mais que do que outras artistas. *Que força pode ter motivado os homens da minha família, o governo austríaco e Tony Cox a interditar mulheres, do contato com as suas crias?* Segundo Beauvoir, a questão gira em torno da negativa do homem em partilhar com a mulher bens e filhos.

Destronada pelo advento da propriedade privada, é a ela que o destino da mulher permanece ligado durante séculos: em grande parte, sua história confunde-se com a história da herança. Compreenderemos a importância fundamental dessa instituição se lembrarmos o fato de que o proprietário aliena sua existência na propriedade; a esta se apegamos mais do que à própria vida; ela ultrapassa os estreitos limites da vida temporal, subsiste além da destruição do corpo, encarnação terrestre e sensível da alma imortal. Mas esta sobrevivência só se realiza se a propriedade continua nas mãos do proprietário: ela só pode ser sua além da morte se pertencer a indivíduos em que se prolongue e se reconheça, que são seus. Cultivar a propriedade paterna, render culto aos manes do pai é, para o herdeiro, uma só e mesma obrigação: ele assegura a sobrevivência dos antepassados na terra e no mundo subterrâneo. O homem não aceitará, portanto, partilhar com a mulher nem os seus bens nem os seus filhos. (...) Quando se admite que os filhos de uma mulher não são dela, passam eles a não ter nenhum laço com o grupo de origem da mulher (BEAUVOIR, 2016, p. 118).

No Brasil, a influência dos valores femininos pelo candomblé apresenta outras matizes para esta questão. No entanto, a fala de Beauvoir parece mostrar o que se constituiu nos casos familiares sobre os quais relatei na presente investigação. Busquei a arte como antídoto contra esse excesso, por isso seguirei tratando o conjunto reunido de afeto e imagens internas como “um fruto de carne que deve ser comprimido junto ao coração”. Eles são a minha cria, e conforme sugere Hilda Hilst,

(...) se esse fruto-futuro se colar à tua carne, vão nascer palavras aí de dentro, extensas, pesadas, muitas palavras, construção e muro, e adagas dentro da pedra, sobretudo palavras antes de usares a adaga, metal algum pode brilhar tão horizonte, tão comprido e fundo, metal algum pode cavar mais do que a pá da palavra, e poderás lavar, corroer ou cinzelar numa medida justa (HILST, s.d)¹³⁶.

Eis meus frutos-futuros: imagens afetivas e palavras, esculpidas no presente trabalho acadêmico. Por meio da escrita conjugada à criação de imagens, uma transcendência da tragédia se fez possível. Foram criados atos inaugurais em um espaço/tempo que foi de um jeito nas repetições do passado e que será diferente para adiante. “Quando a imagem é nova, o mundo é novo” (BACHELARD, 2008, p. 63). No entanto, *ainda questiono qual é o papel da criação de imagens artísticas no esquema das ressonâncias mórnicas. Foram criados novos campos mórnicos por meio das imagens artísticas e físicas, corpóreas, que*

136 Trecho do poema Rútilos. HILDA HILST. Disponível em: <https://institutohildahilst.tumblr.com>. Acesso em set/2017.

foram experimentadas na performance?

Só o tempo e mais estudo poderão responder. A teoria dos campos mórficos é relativamente nova e lida com o paradigma existencial, trata de padrões espaço-temporais ainda não totalmente compreendidos pela ciência, de modo que conclusões encerradas em respostas precisas ainda não são possíveis. Apropriei-me da arte porque ela permite um outro lugar, ao lidar com a criação de imagens, mas ainda longe de certezas. O que o processo artístico fez foi abrir um portal conforme sugerido por Eisner e comentado anteriormente, para re-visão das questões familiares – olhar por um outro prisma.

De toda forma, se trocarmos o termo *leis* da natureza por *regularidades, hábitos*, fica mais fácil perceber que algumas coisas na vida estão se repetindo tão fixamente que não as percebemos como hábitos. Apenas quando algo diferente ocorre, nos inclinamos mais a perceber a possibilidade plástica daquilo que parecia inamovível. Para a presente investigação, importante é o fato de que uma semente foi plantada com intenção de mudança na imagem do que pode ser uma mulher, no meu trajeto existencial e isso provavelmente tocará o legado familiar e a vida de outras mulheres que sejam parentes da narrativa que foi apresentada. O método da Fenomenologia da Imaginação foi fundamental para este propósito.

Longe de ser o resíduo de um déficit pragmático, o imaginário apareceu-nos, ao longo desse estudo, como a marca de uma vocação ontológica. Longe de ser epifenômeno passivo, aniquilação ou então vã contemplação de um passado terminado, o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor. Tal é o grande desígnio que a função fantástica revelou (DURAND, 2012, p. 432).

Com o estudo compreendi que os *schèmes*¹³⁷, arquétipos e símbolos valorizados negativamente no ideário inicial que trouxe para a pesquisa, a recorrência do apelo ao tempo e à morte,

(...) não passavam de excitações para o exorcismo, convite imaginário a empreender uma terapêutica pela imagem. É aqui que transparece um princípio constitutivo da imaginação e de que esta obra será tão-somente a elucidação: figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo cogito, dominá-los (...) A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade (DURAND, 2012, p. 123).

137 Explicado em nota, no capítulo *As cerimônias do viver*. O termo *schème* se inclui na categoria do verbal, isto é, da ação e do gesto.

As atitudes diante do tempo e da morte podem ser invertidas. A presente pesquisa foi um grande esforço nesse sentido. Permanece a luta por uma nova perspectiva da realidade que incorpore divergentes possibilidades para as mulheres, os homens e o mundo, longe de rígidas polarizações. “O verdadeiro avanço cultural não está relacionado ao progresso da tecnologia ou organização social, mas a um crescer no conhecimento de si mesmo (...)” (HIRTENSTEIN, 2006, p. 34). Nesse sentido,

Um humanismo planetário não se pode fundar sobre a exclusiva conquista da ciência, mas sim sobre o consentimento e a comunhão arquetípica das almas. Assim, a antropologia permite uma pedagogia e remete naturalmente para um humanismo cuja vocação ontológica, manifesta pela imaginação e suas obras, parece constituir o núcleo (DURAND, 2012, p. 431, 432).

Com a presente investigação apenas dei os primeiros passos em direção à mencionada Pedagogia da Imaginação, mas mesmo nestes primeiros passos pulsa forte o desejo de viver tendo o humanismo planetário mais aflorado em tudo o que me cerca. Acredito que o mundo que tentaremos explorar no futuro não é mais um atravessar de oceanos, um mundo de colonizações ou de separatividades, mas a aventura de adentrar no oceano infinito da Unidade Divina que também somos nós mesmos, enfim, o religare. Fato é que

Sem amor, sem aceitação do outro junto a nós, não há socialização, e sem esta não há humanidade. Qualquer coisa que destrua ou limite a aceitação do outro, desde a competição até a posse da verdade, passando pela certeza ideológica, destrói ou limita o acontecimento do fenômeno social. Portanto, destrói também o ser humano, porque elimina o processo biológico que o gera (MATURANA; VARELA, 2001, p. 269).

O estudo realizado com a Pós-graduação foi um marco na minha existência. Contribuiu para a reformulação do meu olhar sobre as questões que trouxe para a pesquisa e me fez enxergar que apesar dos modos culturais muitas vezes favorecerem mais a uns que a outros, só temos o mundo que construímos conjuntamente. Desejo que a arte, a educação e a imaginação possam ser bem aproveitadas também pelos que tiverem acesso ao presente texto para a revisão dos seus potenciais de intervenção em suas histórias íntimas, pessoais, familiares. A arte pode modificar a vida dos que a experimentam e isso diz respeito ao mundo, à coletividade.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. PEARSON, Jesse. KERN, Richard. Entrevista, 2010. Disponível em: http://www.vice.com/pt_br/read/marina-abramovic-v2n10. Acesso em: 25/10/2016.

_____. Palestra no James T. Demetrian Lectures, at the Smithsonian's Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Washington (DC), 2011. Disponível em: <https://youtu.be/Abk44swuaro>. Acesso em: 03/02/2016.

_____. Walk through walls. Marina Abramovic. A memoir. New York: Crown Publishing Group, 2016.

_____. Marina Abramovic em conversa com Ana Bernstein. In: BERNSTEIN, A. ACADEMIA, 2005. Disponível em: <https://unirio.academia.edu/AnaBernstein>. Acesso em: 25/06/2016.

ABREU, N. C. O Olhar Pornô. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

AMARAL, Maria das Vitórias N. A arte autoeducação para a consciência de si e do outro. Apresentado no Simpósio Création & Créativité: entre formation et recherche. Université Paris Descartes et la Conférence des Ecoles d'Arts Appliqués de Paris (CESAAP). Paris, 2017 (no prelo).

ANTELO, Raúl. O lugar do erotismo. In: BATAILLE, Georges. O erotismo. Tradução: Fernando Scheibe. 1a ed., 1a Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

AMADO, Sandra. Oficinas de cura no Nise da Silveira. Disponível em: <http://upac.com.br/#/blog/post/525b2f57717b01270b00000c>. Acesso em: 20/02/2018.

ARAÚJO, A. F., TEIXEIRA, M. C. S. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 7-13, out./dez. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/6539/4746>. Acesso em 14/02/2018.

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/255909115/Michael-Archer-Arte-Contemporanea-Uma-Historia-Concisa>. Acesso em: 11/08/ 2015.

AUMONT, Jacques. A imagem. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1993.

BACHELARD, Gaston. A formação do espírito científico. Contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. Disponível em: <http://www.filoczar.com.br/filosoficos/Bachelard/BACHELARD,%20G.%20A%20Formação%20do%20Esp%C3%ADrito%20Cient%C3%ADfico.pdf>. Acesso em: 24/06/2016.

_____. A poética do devaneio. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988. Disponível em: http://filoczar.com.br/filosoficos/Bachelard/BACHELARD_Gaston_-_A_poetica_do_devaneio%5B1%5D.pdf. Acesso em 30/06/2016.

_____. A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria, 2. ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. A poética do espaço, 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2008.

_____. A psicanálise do fogo, 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, Selo Martins, 2008A.

BARBOSA, Ana Mae. (Org.). Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais. 3. ed., São Paulo: Cortez, 2010.

BATAILLE, Georges. A experiência interior. São Paulo: Editora Ática S.A, 1992.

_____. A experiência interior: seguida de método de meditação e postscriptum. Tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. O Erotismo. Tradução: Fernando Scheibe. 1a Ed.; 1a Reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo, Vol. 1. Fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. — 3ed. — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BETTERTON, Rosemary. Olhar feminista: olhar o feminismo. In: Gênero, cultura visual e performance. Antologia crítica. Org. Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner. Universidade do Minho. Famalicão: Edições Húmus, 2011.

BEUYS, Joseph. In: Cada hombre, un artista. Editora Clara Bodenmann-Ritter, 1972. Disponível em: http://mariluriosguerrero.weebly.com/uploads/3/0/0/7/3007165/joseph_beuys.pdf. Acesso em 06/04/2017.

BERNSTEIN, A. Marina Abramovic em conversa com Ana Bernstein.ACADEMIA, 2005. Disponível em: <https://unirio.academia.edu/AnaBernstein>. Acesso em: 25/06/2016.

BLOCKER, Jane. Tierra. In: Crítica feminista en la teoría e historia del arte, 1a Edição. Compiladoras: Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz. Colônia Lomas de Santa Fé: Universidad Iberoamericana A. C., 2007.

BODENMANN-RITTER, Clara. Cada hombre, un artista. Disponível em: http://mariluriosguerrero.weebly.com/uploads/3/0/0/7/3007165/joseph_beuys.pdf. Acesso em 06/04/2017.

BOURGEOIS, Louise. Destrucción del padre/reconstrucción del padre. Traducción Rafael Jackson y Pedro Navarro. Madrid: Editorial Síntesis S.A., 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Disponível em: https://interteias.emac.ufg.br/up/380/o/bourriaud_nicolas_Pós-Produção.pdf. Acesso em: 12/06/2016.

BRITO, Maria dos Remédios de. Dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a ideia de subjetividade desterritorializada. In: Revista ALEGRAR n. 09 – jun/2012 – ISSN 18085148. Disponível em: http://www.alegrar.com.br/revista09/pdf/dialogando_com_gilles_maria_brito_alegrar9.pdf. Acesso em 17/03/2017.

CANÇADO, Maura Lopes. Hospício é Deus: Diário I. 5ed. 1 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

CHAUÍ, Marilena. Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 23 ed. RJ: José Olympio, 2009.

CHEVALIER, Jean. Introdução. In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. 23 ed. RJ: José Olympio, 2009.

CLARK, Lygia. Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo. 1965. Disponível em: Associação O mundo de Lygia Clark. <http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>. Acesso em: 12/05/2016.

_____. Nós somos os propositores. 1968. Disponível em: Associação o mundo de Lygia Clark. Acesso em: 12/05/2016.

_____. Associação Cultural "O mundo de Lygia Clark": www.lygiaclark.org.br/arquivoPT.asp. Acesso em 12/05/2016.

_____. Documentário: Lygia Clark, Memória do Corpo. Realizado em 1984, com direção de Mario Carneiro, programação visual de Waltércio Caldas e seleção musical de Lilian Zarembo. RioArte Video; apoio MEC, SEC, FUNARTE e INAC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg>. Acesso em 15/06/2017.

CLARK, Lygia. OITICIA, Hélio. Cartas 1964–1974. Organização: Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CONCANNON, K. Yoko Ono's Cut Piece: from text to performance and back again. In: Journal of Performance and Art. PAJ 90, Volume 30, Number 3, p. 86–93, September 2008. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/244759>). Acesso em 20/03/2016.

DAMÁSIO, Antônio. O mistério da consciência. Do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução de Laura Teixeira Motta. Revisão técnica de Luiz Henrique Martins Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELBÉE, Anne. Camille Claudel: uma mulher, São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DELEUZE, Gilles. Conversações 1972–1990. 2ed. São Paulo: Ed.34, 1998. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g-conversac3a7c3b5es.pdf>. Acesso em 26/03/2017.

_____. A literatura e a vida. La littérature et la Vie. Critique et Clinique. Paris: Minuit, 1993.

_____. Espinosa – Filosofia Prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. Diferença e repetição. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2015. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g-diferenca-e-repeticao.pdf>. Acesso em

01/07/2016.

_____. O abecedário de Gilles Deleuze. Vídeo. Divulgado no Brasil, pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord. 1997.

DELEUZE, Gilles. PARNET, Clair. Diálogos. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998A. Disponível em: https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g_-parnet-c-dic3a1logos.pdf. Acesso 13/07/2017.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Como Construir para Si um Corpo sem Órgãos. In: Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. O anti-édipo. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. 2a ed. São Paulo: Editora 34. 2011.

DERRIDA, J. Writing and Difference. Translated by Alan Bass. Taylor & Francis e-Library, 2005. Disponível em: http://users.clas.ufl.edu/burt/Writing_and_Difference__Routledge_Classics_.pdf. Acesso em 02/07/2016.

DURAND, Gilbert. O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Renné Eve Lévié. 5a ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

_____. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 4a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

DUTRA PILLAR, Analice. A educação do olhar no ensino de arte. Revista de Educação da APEOESP. CEPES. Centro de Estudos e Pesquisas educacionais e sindicais. 2008/2011. Disponível em: www.apees.org.br/d/sistema/publicacoes/144/arquivo/revista-de-arte.pdf. Acesso em 27/03/2017.

EISNER, E. O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação? Stanford University,

Estados Unidos. In: Currículo sem Fronteiras, v. 8, n. 2, pp. 5–17, Jul/Dez 2008. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/vol8iss2articles/eisner.pdf> Acesso em: 25/09/2015.

_____. The arts and the creation of mind. Library of Congress Cataloging-in-Publication Data. Harrisonburg: R.R. Dornnelley & Sons, 2002.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. Aspectos do mito. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70 Lda., 2000.

_____. Mith and reality. Long Groove: Waveland Press, 1998.

FERNÁNDEZ-CAO, Marian López. VALENCIA, Antonia Fernández. Coordenadoras. Contar con el cuerpo: construcciones de la identidad femenina. 1a Edição, Madrid: Editorial Fundamentos, 2011.

_____. Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social. Marian López Fdz. Cao (Coordinadora). Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. Ética, Sexualidade, Política. Col. Ditos e Escritos V. Tradução: Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Organização e seleção de textos: Manoel Barros Motta. 2a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006A. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/141544702/Ditos-Escritos-V-Etica-Sexualidade-Politica-Michel-Foucault>. Acesso em 21/06/2016.

_____. Conversa com Michel Foucault, Entrevista Com Ducio Trombadori, 1978 (1980), Ditos e Escritos VI, Org. Manoel B. Da Motta, Trad. Ana Lucia P. Pessoa, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. História da sexualidade I. A vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 2a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FREIRE, Paulo. Conscientização: Teoria e Prática da Libertação – Uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. São Paulo: Moraes, 1980.

_____. Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa. Obra digitalizada, formatada e revisada pelo Coletivo Sabotagem, não possui direitos autorais, 1996. In: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=forums&srcid=MDk3NDcwNjA5OTQyODIzNTAyMjUBMDI5OTEwMTk2MjQ3N-DE4Mjc1ODYBWFZKNThKWV2dVIKATAuMQEBdjl>. Acesso em 11/10/2017.

_____. Conscientização e Alfabetização de Adultos. Seminário. Roma, 17-19 de abril de 1970. In: CONSCIENTIZAÇÃO. Teoria e Prática da Libertação. Uma Introdução ao Pensamento de Paulo Freire. Tradução de Kátia de Mello e Silva; revisão técnica de Benedito Eliseu Leite Cintra – São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). Obras completas, v. 14. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENNEP, Arnold van. Os ritos de passagem. Coleção antropologia. 4a ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

GUENON, René. A grande tríade. São Paulo: Ed. Pensamento LTDA, 1993.

GOLDBERG, Roselee. A arte da Performance. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOSWAMI, Amit. A física da alma: a explicação científica para a reencarnação, a imortalidade e experiências de quase-morte. Tradução Marcello Borges, 2aed., São Paulo: Aleph, 2008.

GREENE, Anita. Palestra no The Jung Association of Western Massachusetts, em 06/02/2015. Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=fXp9k8pLzGk>. Acesso em: 19/02/2017.

HIRTENSTEIN, Stephen. O compassivo ilimitado. A vida e o pensamento espiritual de Ibn 'Arabi. Tradução de Regina Araújo. Rio de Janeiro: Fissus Editora, 2006.

HILST, Hilda. A obscena senhora D. Organização: Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2001.

_____. Obra Poética Reunida (1950 – 1996). Poesia reunida. Casa do Sol. Organização: Edson Costa Duarte. São Paulo: Editora da Universidade XXXX, 1998. Disponível em: <https://musadopoeta.files.wordpress.com/2016/01/poesia-completa-hilda-hilst.pdf>. Acesso em 21/11/2016.

_____. Cadernos de Literatura Brasileira, n. 08. Hilda Hilst. Instituto Moreira Sales, 1999.

_____. Instituto Hilda Hilst. Disponível em: <https://institutohildahilst.tumblr.com/post/115114396425/amavisse-i-carrega-me-contigo-passaro-poesia>. Acesso em 09/09/2017.

JONAS, Joan. Entrevista. "Espero que la performance no se convierta en puro entretenimiento". El cultural. Revista de actualidad cultural. Data da entrevista: 24/06/2016, por SAIOA CAMARZANA. Disponível em: <http://www.elcultural.com/noticias/arte/Jon-Jonas-Espero-que-la-performance-no-se-convierta-en-puro-entretenimiento/9482>. Acesso em 25/06/2016.

JODOROWSKY, Alejandro. Entrevista "Psicomagia; teoría y praxis" lançada em 25 abril de 2004, no espaço "Negro sobre Blanco", conduzida por Fernando Sánchez Drago, TVE2. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8t47NupYGyg&t=342s> e https://www.youtube.com/watch?v=0PX_vIFQ7HA. Acesso em 10/04/2017.

_____. Palestra Redescubriendo la concepción. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OfiFbhgVxiU> publicado em 15 set/2011. Acesso em: 28/10/2016.

JUNG, Carl Gustav. A prática da psicoterapia: contribuições ao problema da psicoterapia e à psicologia da transferência. Tradução de Maria Luiza Appy. 13a edição. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. A vida simbólica vol. 1. Tradução de Araceli Elman, Edgard Orth. 5a edição. Petrópolis: Vozes, 2011A.

_____. Psicologia e religião. Tradução do Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 11a edição. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. Memórias, sonhos e reflexões. 13a edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. O desenvolvimento da personalidade. Tradução de Frei Valdemar do Amaral. Revisão técnica de Dora Ferreira da Silva. 10a edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. Os Arquétipos e o inconsciente coletivo. 6a ed., Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008A.

LAROSSA, Jorge. Linguagem e Educação depois de Babel. Tradução de Cynthia Farina, 2011. Disponível em: <http://www.fig.if.usp.br/~crochik/pe1/larrosa-linguagemeeducacaodepoisdebabel.pdf>. Acesso em 20/06/2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia Estrutural. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginaldo Pires. 4aed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA., 1991.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidade, Artes Visuais e Poder. Pedagogias visuais do feminino. Revista Estudos Feministas, vol. 10, n. 2, Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000200002&lng=pt&nrm=iso&userID=-2. Acesso em: 06/09/2015.

LORECK, Hanne. I am where I stage “disappearance”. In: HUSSLEIN-ARCO, Agnes; NOLLERT, Angelika; ROLLING, Stella. VALIE EXPORT, time and countertime. Linz: LENTOS Kunstmuseum, 2010.

MACFARNANE, Úrsula. Documentário: The real Yoko Ono, 2001. Direção: Úrsula Macfarnane. Narração: Gina Mckee. Participação de Yoko Ono, Kyoko Ono Cox, Sean Lennon. Ficha técnica em: http://www.imdb.com/title/tt0274038/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wtu1S3g29Vo>. Acesso em: 16/10/2016.

MANCHESTER E. Action Pants: Genital Panic 1969. Tate Modern Art, 2007. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233>. Acesso em 10/07/2016.

MARCELIS, B. Why performance matters? Interview by Chantal Pontbriand. Translation: C. Penwarden. Artpress supplement on the fourth New Settings festival. Théâtre de La Cite Internationale Paris, November 3-16, 2014, Artpress. n. 415, 2014.

MATURANA, Humberto R., VARELA, Francisco J., A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana. Tradução: Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MARIOTTI, Humberto. Outro olhar, outra visão. In: A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana. MATURANA, Humberto R., VARELA, Francisco J., Tradução: Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

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

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital, 2008. Disponível em: www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexão/article/viewfile/72/62. Acesso em 4/09/2015.

NAKASHATO, Guilherme. A educação não-formal como campo de estágio: contribuições na formação

inicial do arte/educador. Dissertação Mestrado. Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. São Paulo, 2009.

MENDIETA, Ana. In: En el tronco de un árbol vive Ana. Ana Mendieta. She got Love. Rivoli- Torino, 2013. Disponível em: http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/12/giornale_ana_mendieta_definitivo.pdf. Acesso em 18/05/2016.

_____. In: Perchè Ana Mendieta? Ana Mendieta. She got Love. Rivoli-Torino, 2013. Disponível em: http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/12/giornale_ana_mendieta_definitivo.pdf. Acesso em 18/05/2017. Como referenciar? É a fala de Ana Mendieta no artigo de Merz Beatrice.

MENDIETA, Rachel C. En el tronco de un árbol vive Ana. In: Ana Mendieta. She got Love. Rivoli-Torino, 2013. Disponível em: http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/12/giornale_ana_mendieta_definitivo.pdf. Acesso em 18/05/2016.

MERZ, Beatrice. Perchè Ana Mendieta? In: Ana Mendieta. She got Love. Rivoli-Torino, 2013. Disponível em: http://www.castellodirivoli.org/wp-content/uploads/2012/12/giornale_ana_mendieta_definitivo.pdf. Acesso em 18/05/2017. Como referenciar? É a fala de Ana Mendieta no artigo de Merz Beatrice.

MIALONDONBLOG. Reviews of the latest exhibitions of moving image arts in London, 2016. Disponível em: <https://mialondonblog.wordpress.com/2016/09/20/grandmother-of-performance-art-yoko-ono-or-marina-abramovic/>. Acesso em setembro 2017.

MOORE, Thomas. Cuide da sua alma. 2a edição. São Paulo: Siciliano. 1994.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário. Tradução: António-Pedro Vasconcelos. Relógio D'Água Editores. Lisboa. 1997A.

_____. Meus demônios. Tradução Leneide Duarte e Clarisse Meireles. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 1997.

_____. Os sete saberes necessários à educação do futuro. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. 2a ed. Rev. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2011.

MOSÉ, Viviane. A educação por Viviane Mosé. CPFLCultura. Palestra publicada em 13 de set de 2013. Disponível em: https://youtu.be/EigUj_d5n80. Acesso em 20/08/2017.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Qual o lugar do corpo na educação? Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículo. In: Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 91, p. 599-615, Maio/Ago, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a15v2691.pdf>. Acesso em 10/09/2015.

NASCIMENTO, Frederico do. Grupo Totem: a infecção pela performance e a encenação performática. Dissertação Mestrado, UFRN. Natal, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/12448/1/FredericoN_DISSERT.pdf. Acesso em 03/09/2016.

_____. A Performance do Humano: da pedra ao caos. Anais do VII Congresso da Abrace – Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Tempo de memória: vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre, 2012 A. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Fred%20NASCIMENTO__A_Peformance_do_Humano_-_da_pedra_ao_caos.pdf. Acesso em 14/02/2018.

ONO, Yoko. Moma Learning. Cut Piece, mp3 audio by YOKO ONO. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/audio_file/audio_file/7331/eng_606.mp3. Acesso em 29/03/2017.

PELBART, Peter Pál. O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento. Traduzido por John Laudengerger. Edição bilingüe português/inglês. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PRECIADO, Beatriz. Entrevista a José Carrillo (2007). Cadernos Pagu n. 28, Campinas, Jan/jun 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100016. Acesso em 15/07/2015.

REUTNER, Brigitte. VALIE EXPORT – Drawings. In: HUSSLEIN-ARCO, Agnes; NOLLERT, Angelika; ROLLING, Stella. VALIE EXPORT, time and countertime. Linz: LENTOS Kunstmuseum, 2010.

ROCHA PITTA, Danielle Perin. Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand. 2a ed. – Curitiba: CRV, 2017.

SALES, Márcio. Deleuze e Artaud: um passeio pelo corpo sem órgãos, 2011. Disponível em: <https://caosmofagia.files.wordpress.com/2011/12/deleuze-e-artaud-um-passeio-pelo-corpo-sem-c3b3rgc3a3os>. Acesso em 10/08/2017.

SENNET, Richard. Carne e pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. 5a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2008.

SICHEL, Berta. To us all. VALIE EXPORT's Film and Video works. In: HUSSLEIN-ARCO, Agnes; NOLLERT, Angelika; ROLLING, Stella. VALIE EXPORT, time and countertime. Linz: LENTOS Kunstmuseum, 2010.

SILVEIRA, Nise. In: Oficinas de Cura no Nise da Silveira. AMADO, Sandra. Disponível em: <http://upac.com.br/#/blog/post/525b2f57717b01270b00000c>. Acesso em: 20/02/2018.

SHELDRAKE, Rupert. Morphic Resonance. The nature of formative causation. 4th edition, revised and expanded. Rochester/Vermont: Park Street Press., 2009.

_____. Morphic Resonance and Morphic Fields – an Introduction. Disponível em: <https://www.sheldrake.org/research/morphic-resonance/introduction>. Acesso em: 15/06/2017.

_____. Palestra "The Science Delusion". Disponível em: <https://www.sheldrake.org/reactions/tedx-whitechapel-the-banned-talk>. Acesso em: 17/06/2017.

_____. Paper – Society, Spirit & Ritual: Morphic Resonance and the Collective Unconscious. Psychological Perspectives, (Fall 1987), 18(2), 320–331 Society, Spirit & Ritual: Morphic Resonance and the Collective Unconscious – Part II. Disponível em: https://www.sheldrake.org/files/pdfs/papers/morphic2_paper.pdf. Acesso em 17/06/2017.

_____. Rituals as morphic resonance with ancestors. Disponível em: https://www.sheldrake.org/files/pdfs/papers/morphic2_paper.pdf. Acesso em 17/06/2017.

SCHNEEMAN, Carolee. In: BÉGOC, Janig. NATHALIE, Boulouch. ELVAN Zabunyan (dir.). La performance. Presses Universitaires de Rennes, 2011. Disponível em: http://www.pur-editions.fr/couvertures/1294912157_doc.pdf. Acesso em 12/10/2016.

SCHÜLER, Donaldo. O Banquete. Platão. Tradução, notas e comentários: Donaldo Schüler. Porto Alegre: RS: L&PM, 2014.

SCHÜTZENBERGER, Anne Ancelin. The ancestor syndrome. Transgenerational Psychotherapy and the hidden links in the family tree. Translation: Anne Trager. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2010.

STEADMAN, Ryan. Performance Artist Arrested for Offering Free Vaginal Touching in London. Blog Observer, 2016. Disponível em: <http://observer.com/2016/06/performance-artist-arrested-for-offering-free-vaginal-touching-in-london/>. Acesso em: 28/06/2016.

TARKOVSKI, A. Esculpir o tempo. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TURNER, Victor W. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura; tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

WHITMAN, Walt. A Noiseless Patient Spider. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45473/a-noiseless-patient-spider>. Acesso em 23/09/2017.

WUNENBURGUER, J-J. Gaston Bachelard (1884-1962). In: ROCHA PITTA, Danielle. Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand. 2a ed. — Curitiba: CRV, 2017.

Sites consultados:

Cultura Popular. Disponível em: <http://culturapopular2.blogspot.com.br/2010/08/mulher-rendeira.html>. Acesso em 01/05/2017.

E-FLUX. A Little Bit of History Repeated. Performances at Kunst-Werke Berlin. 2001. Disponível em: <http://www.e-flux.com/announcements/a-little-bit-of-history-repeated/>. Acesso em 04/07/ 2016.

Enciclopédia Itaú Cultura. Lygia Clark. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>. Acesso em 10/09/2017.

EXPORT, Valie. Disponível em: <http://www.valieexport.at/en/valie-exports-home/>. Acesso em 01/05/2016.

Filosofia Perene. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Filosofia_perene. Acesso em 20/03/2016.

Fio de Ariadne, significado. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/fio+de+ariadne/>. Acesso em 04/07/2017.

GIRLS, Guerrilla. Disponível em: <http://www.guerrillagirls.com>. Acesso em 13/01/2016.

GRUPO TOTEM de teatro Performático. Disponível em: <http://grupototemrecife.blogspot.com.br>. Acesso em 17/05/2016.

KAHLO, Frida. Disponível em: <http://www.fkahlo.com>. Acesso em 06/08/2017.

KW Institute for Contemporary Art. Disponível em: <http://www.kw-berlin.de/de/>. Acesso em 04/07/2016.

Letras.mus. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mawaca/386495/traducao.html>. Acesso em 31/10/2016.

MACHADO, Christina. Disponível em: <http://christinamachado.com.br>. Acesso em 17/05/2016.

MGM Operadora Turística. Disponível em: <http://www.mgmoperadora.com.br/destino/647/3/34/destinos-internacionaisboyaca>. Acesso em: 02/02/2015.

O'DONNELL, F. Reperformance Se toca pero no se mira (you can touch but not see), 2010. Disponível em: <https://vimeo.com/16165629>. Acesso em 09/06/2016.

PLESSMAN, Paul. Árvore genealógica da família Plessman. Disponível em: <http://www.plessmann.info>. Acesso em 21/04/2016.

Recycled Performance Festival. Disponível em: <http://www.fernandezmiron.com/reformance/>. Acesso em 09/06/2016.

Significado da palavra pathos. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/pathos/17615/>. Acesso em 14/09/2017.

SHELDRAKE, Rupert. Disponível em: <http://www.sheldrake.org>. Acesso em 15/06/2017.

