

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

PELOS RITOS CORPORAIS:

materializações poético-capilares

Belo Horizonte

2010

Daniella Gomes Birchal de Moura

PELOS RITOS CORPORAIS:
materializações poético-capilares

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Plásticas.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet

Belo Horizonte

2010

Folha de Aprovação

Daniella Gomes Birchal de Moura

Pelos ritos corporais: materializações poético-capilares

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de mestre no Curso de Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet
Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Maria Angélica Melendi
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Tânia Cristina Rivera
Universidade de Brasília

Belo Horizonte, 25 de junho de 2010.

Aos corpos sensíveis que ajudaram a materializar poeticamente os rituais desta pesquisa. Não posso mais me referir ao trabalho como *meu*, há tempos ele já não me pertence mais, agora *sou* apenas *ato*. Sou o convite para a explosão de um desejo eminente em sujeitos capazes de sentir na carne a vertigem da morte.

Agradecimentos

À Patricia Franca por sua orientação dedicação e generosidade que foram fundamentais para a conclusão desta pesquisa.

Integrantes da banca, professores e a todos aqueles que doaram parte de si no processo desta pesquisa.

RESUMO

Atravessando o corpo por conceitos relativos às relações de gênero, meta-políticas, abjeção, erotismo, sacrifício e morte, estabelece-se aqui uma pesquisa em que ritual e resíduos orgânicos se tornam matéria-prima para a compreensão do corpo sensível e poético. A reversibilidade da vida na morte se torna possível através do retorno às trocas simbólicas mais arcaicas, nas quais a arte viabiliza a partilha sensível entre corpos. No âmbito da abjeção corporal, onde sujeitos e linguagem ainda não exercem seu poder regulador, é possível construir corpos livres, capazes de trocar ritualisticamente suas sensibilidades poéticas.

Palavras-chave: abjeção, erotismo, gênero, morte, ritual artístico.

ABSTRACT

Crossing the body through concepts relative to gender relations, meta-politics, abjection, erotism, sacrifice and death, establishes here a research where ritual and organic residues became raw material for the understanding of the sensible and poetical body. The reversibility of life in death becomes possible through the return towards the most archaic symbolic exchanges, where art makes possible the sensible share between bodies. In the body abjection scope, where subjects and language still don't practice its regulating power, is possible to construct free bodies, capable of changing ritualistically its poetical sensibilities.

Key-words: abjection, artistic ritual, death, erotism and gender.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Loving Care</i> , 1993, Janine Antoni _____	18-A
Figura 2 - <i>Vagina Painting</i> , 1965, Shigeko Kubota _____	19-A
Figura 3 - <i>Pelos ritos corporais</i> , 2008, Daniella de Moura _____	20-A
Figura 4 - <i>Camisola</i> , 2008-10, Daniella de Moura _____	21-A
Figura 5 - <i>Gwan</i> , 1992, Janine Antoni _____	23-A
Figura 6 - <i>Slumber</i> , 1994, Janine Antoni _____	26-A
Figura 7 - <i>Teares</i> , 2008-10, Daniella de Moura _____	28-A
Figura 8 - <i>Les Tortures volontaires</i> , 1972, Annette Messenger _____	33-A
Figura 9 - <i>Caixa Brasil</i> , 1968, Lygia Pape _____	34-A
Figura 10 - <i>Mechas</i> , 2008-10, Daniella de Moura _____	35-A
Figura 11 - <i>Tecelagem</i> , 2008-10, Daniella de Moura _____	36-A
Figura 12 - Bordado capilar (tradição chinesa), Dinastia Ming 1368-1644 _____	37-A
Figura 13 - <i>Keffieh</i> , 1993-99, Mona Hatoum _____	38-A
Figura 14 - <i>Pelos ritos corporais</i> , 2008, Daniella de Moura _____	40-A
Figura 15 - <i>Pelos ritos corporais</i> , 2008, Daniella de Moura _____	41
Figura 16 - <i>Fragilidades</i> , 2009-10, Daniella de Moura _____	42-A
Figura 17 - <i>Teares</i> , 2008-10, Daniella de Moura _____	44-A
Figura 18 - <i>Arabescos</i> , 2008-10 Daniella de Moura _____	45
Figura 19 - <i>A mulher desiludida</i> , 2008, Daniella de Moura _____	45
Figura 20 - <i>Amor para sempre</i> (Arqueologia - Nacional Geografic), dez/2007 _____	46
Figura 21 - <i>Teares</i> , 2008-10, Daniella de Moura _____	48
Figura 22 - <i>Sem título (série silhuetas)</i> , 1977, Ana Mendieta _____	51-A
Figura 23 - <i>Canibalismo</i> , 1973, Lygia Clark _____	52-A
Figura 24 - <i>Baba antropofágica</i> , 1975, Lygia Clark _____	53-A
Figura 25 - <i>Ma Collection de Proverbes</i> , 1974, Annette Messenger _____	64-A
Figura 26 - <i>Vista meus cabelos</i> , 2009-10, Daniella de Moura _____	66-A
Figura 27 - <i>Mom and Dad</i> , 1999, Janine Antoni _____	68-A
Figura 28 - <i>Mes Vœux</i> , 1988-91, Annette Messenger _____	69-A
Figura 29 - <i>Artemisia Capillāris</i> , 2009-10, Daniella de Moura _____	79-A
Figura 30 - <i>Fragilidades</i> , 2009, Daniella de Moura _____	80

Figura 31 - <i>Desejo Abjeto: capillãris</i> , 2007-10, Daniella de Moura _____	83-A
Figura 32 - <i>Desejo Abjeto: corporãllis</i> , 2005-10, Daniella de Moura _____	84
Figura 33 - <i>Nem sujeito Nem objeto</i> , 2009, Daniella de Moura _____	86-A
Figura 34 - <i>The Morgue</i> , 1992, Andrés Serrano _____	91-A
Figura 35 - <i>Banho de sal grosso</i> , 2009, Daniella de Moura _____	94-A
Figura 36 - <i>Intra-Venus</i> , 1992, Hannah Wilke _____	96-A
Figura 37 - <i>Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter (So Help Me Hannah séries)</i> , 1978-81, Hannah Wilke _____	96-B
Figura 38 - <i>Brushstrokes</i> , 1992, Hannah Wilke _____	97-A
Figura 39 - <i>Untitled</i> , 1987-1990, Kiki Smith _____	100-A
Figura 40 - <i>Untitled (Tears)</i> , 1991, Kiki Smith _____	101-A
Figura 41 - <i>Tale</i> , 1992, Kiki Smith _____	101-A
Figura 42 - <i>Untitled VII (Ejaculate in Trajectory)</i> , 1989, Andrés Serrano _____	101-B
Figura 43 - <i>Semen & Blood II</i> , 1990, Andrés Serrano _____	101-B
Figura 44 - <i>Death of a Chicken</i> , 1972, Ana Mendieta _____	105-A
Figura 45 - <i>Rape Scene</i> , 1973, Ana Mendieta _____	105-A
Figura 46 - <i>Vista meus cabelos</i> , 2009-10, Daniella de Moura _____	106-A
Figura 47 - <i>Recollection</i> , 1995, Mona Hatoum _____	109-A
Figura 48 - <i>Maman</i> , 1999, Louise Bourgeois _____	110-A
Figura 49 - <i>Placenta and Lotus Leaf</i> , 1987, Kiki Smith _____	115-A
Figura 50 - <i>All Souls</i> , 1988, Kiki Smith _____	115-A
Figura 51 - <i>Untitled</i> , 1990, Kiki Smith _____	116-A
Figura 52 - <i>Untitled (Train)</i> , 1993, Kiki Smith _____	116-A
Figura 53 - <i>Pee Body</i> , 1992, Kiki Smith _____	116-A
Figura 54 - <i>Máscaras sensoriais</i> , 1967, Lygia Clark _____	119-A
Figura 55 - <i>Máscaras abismo</i> , 1968, Lygia Clark _____	119-B
Figura 56 - <i>A casa é o corpo</i> , 1968, Lygia Clark _____	121-A
Figura 57 - <i>Vista meus cabelos (convite)</i> , 2009, Daniella de Moura _____	123-A
Figura 58 - <i>Vista meus cabelos</i> , 2009-10, Daniella de Moura _____	125-127
Figura 59 - <i>Vista meus cabelos (relatos)</i> , 2009-10, Daniella de Moura _____	128-130
Figura 60 - <i>Através do espelho</i> , 2009, Daniella de Moura _____	133-A
Figura 61 - <i>Human Furriery</i> , 1995-10, Nicola Constantino _____	142-A

Figura 62 - <i>Sem título</i> , 1997, Nazarth Pacheco _____	143-A
Figura 63 - <i>Les Pensionnaires</i> , 1971-72, Annette Messager _____	149-A
Figura 64 - <i>Chimères</i> 1982-84, Annette Messager _____	150-A
Figura 65 - <i>Effigies</i> , 1985, Annette Messager _____	150-A
Figura 66 - <i>História de Nastagio de Onesti</i> , 1482-83, Sandro Botticelli _____	155-A
Figura 67 - <i>Vênus dos médicos</i> , 1781-82, Clemente Susini _____	160-A
Figura 68 - <i>Corps étranger</i> , 1994, Mona Hatoum _____	161-A
Figura 69 - <i>Danaé</i> , 1907-08, Gustav Klim _____	163-A
Figura 70 - <i>Trans-Fixed</i> , 1974, Chris Burden _____	165-A
Figura 71 - <i>Escalade non-anesthésiée</i> , 1971, Gina Pane _____	165-A
Figura 72 - <i>Rhythm O</i> , 1974, Marina Abramovic _____	166-A
Figura 73 - <i>Thomas Lips</i> , 1975, Marina Abramovic _____	166-A
Figura 74 - <i>Reincarnação de Santa Orlan</i> , 1990-95, Orlan _____	167-A
Figura 75 - <i>Omniprésence</i> , 1993, Orlan _____	167-A
Figura 76 - <i>Teatro de Orgias e Mistério</i> , 1965-10, Hermann Nitsch _____	168-A
Figura 77 - <i>Artemisia Capillãris</i> , 2009-10, Daniella de Moura _____	171-A-B
Figura 78 - <i>Artemisia Capillãris</i> , 2009-10, Daniella de Moura _____	172
Figura 79 - <i>Terpsícore Capillãris</i> , 2010, Daniella de Moura _____	175-A-B
Figura 80 - <i>Terpsícore Capillãris</i> , 2010, Daniella de Moura _____	176

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	13
------------------	----

CAPÍTULO 1

AS METÁFORAS PERFORMÁTICAS DO CORPO:

A PARTILHA POÉTICA DE JANINE ANTONI _____	14
---	----

A metáfora do labor escriturístico _____	16
--	----

O grito do corpo abjeto _____	22
-------------------------------	----

A partilha do corpo e a experiência do sensível _____	25
---	----

As possibilidades de materialização _____	31
---	----

OS RITOS CORPORAIS:

PROCESSO DE CONSTRUÇÃO COLABORATIVA _____	39
---	----

Pelos ritos corporais _____	40
-----------------------------	----

Da solidão _____	42
------------------	----

Archne _____	47
--------------	----

CAPÍTULO 2

A MATERIALIZAÇÃO DAS RELAÇÕES DE GÊNERO:

O COTIDIANO E AS PRÁTICAS RITUAIS _____	49
---	----

O ritual artístico através do corpo _____	51
---	----

Identidade, sexo e a metafísica da substância _____	55
---	----

O corpo é uma situação _____	65
------------------------------	----

A construção do cotidiano e sua partilha _____	71
--	----

DESTITUIÇÃO E LABOR:

O SER-SUJEITO E O SER MATÉRIA _____	78
-------------------------------------	----

Através do espelho _____	79
--------------------------	----

Desejo Abjeto _____	81
---------------------	----

Nem sujeito nem objeto _____	85
------------------------------	----

CAPÍTULO 3

A ABJEÇÃO COMO ORIGEM:

PARA ALÉM DO LIMITE DA REPRESSÃO ORIGINAL _____ 87

A podridão futura do cadáver _____ 88

A abjeção de si, o duplo do sublime _____ 93

Fronteiras do corpo limpo e o ritual sagrado da sujeira _____ 99

Podridão e renascimento no corpo materno _____ 110

ABJEÇÃO COMO RITO:

VISTA MEUS CABELOS _____ 122

Um convite à sensibilidade corporal _____ 123

Ritual da vertigem _____ 124

Possibilidades de materialização _____ 128

CAPÍTULO 4

EROTISMO E MORTE:

AS PULSÕES E A TROCA SIMBÓLICA PELO RITUAL ARTÍSTICO _____ 131

Através do espelho _____ 133

A pulsão de moda e a morte simbólica _____ 138

Erotismo e a pulsão de morte _____ 144

Sacrifício e o corpo aberto _____ 151

RITO DE INICIAÇÃO:

O SACRIFÍCIO _____ 170

Artemisia Capillāris _____ 171

As trocas simbólicas _____ 173

Terpsícore Capillāris _____ 175

CONCLUSÃO _____ 177

REFERÊNCIAS _____ 179

ANEXO _____ 184

INTRODUÇÃO

Destitue-se de seus preconceitos e teste sua capacidade de produzir subjetividade. A poesia virá sob a forma de um vômito ardido e fétido, uma catarse muda de humanidade absoluta. Anseio por despertar-lhe a sensibilidade anterior ao seu sujeito, pré-simbólica, não representativa, sugada da camada reprimida de sua economia psíquica. Não pretendo eclodir traumas ou transgredir tabus, almejo apenas tocar a fragilidade dos seus limites humanos. Vista-se de mim, do outro, do meu cadáver sedutoramente perfumado. Nada de encenação ritualística purificadora! Meu desejo é despertar o seu desejo pela orgia do desperdício, onde não se pode mais fazer diferença entre a morte e a sexualidade. A repugnância e o horror são o princípio do desejo que, materializado através de um rito erótico, é capaz de abrir-nos em um vazio menos profundo que a morte... No ínfimo instante da distinção espacial entre nosso dentro e fora, na passagem do corpo materno à lei paterna e onde o sentido entra em colapso, é que reside o limite do meu desejo. É nessa cavidade da subjetividade que operam meus apelos que aqui lhes dirijo.

CAPÍTULO 1

AS METÁFORAS PERFORMÁTICAS DO CORPO:

A PARTILHA POÉTICA DE JANINE ANTONI

Metaforicamente, podemos perceber o comportamento dos corpos semelhante ao dos livros. Pergaminhos e papéis são marcados pela tinta da letra, assim como a lei, o poder, o saber e até mesmo o direito se inscrevem sobre a pele dos sujeitos articulando seu comportamento e aparência. No capítulo *A Economia Escriturística*, Michel de Certeau (2001) trabalha a construção escriturística como um jogo, um teatro onde toda a sociedade representa a formalidade prática das regras escritas. A modernidade inaugura um novo modo de usar a linguagem, que deve agora ser fabricada pela sociedade através do labor escriturístico. O domínio da linguagem garante um novo poder escriturístico, que controla todos aqueles que não possuem tal conhecimento. O jogo de poder sobre a linguagem diz respeito à relação de direito com o corpo, articulado pela lei que o escreve. A ideologia política dominante tem por programa essencial a criação em detrimento da leitura da linguagem, produzida através do sujeito ao apoderar-se de um espaço social. A fabricação desta linguagem é capaz de construir uma ciência e uma língua ao forjar e impor uma regra social que implica no afastamento do corpo vivido. O domínio da linguagem garante e isola um novo poder, poder de fazer a história fabricando linguagens.

Não há direito que não se escreva sobre corpos. Ele domina o corpo. A própria idéia de um indivíduo isolável do grupo se instaurou com a necessidade, sentida pela justiça penal, de corpos que devem ser marcados por um castigo e, pelo direito matrimonial, de corpos que se devem marcar com um preço nas transações entre coletividades. Do nascimento ao luto, o direito se "apodera" dos corpos para fazê-los seu texto. Mediante toda sorte de iniciações (ritual, escolar, etc.), ele os transforma em tábuas da lei, em quadros vivos das regras e dos costumes, em atores do teatro organizado por uma ordem social. (CERTEAU, 2001, p. 231).

A metáfora do labor escriturístico

O corpo utilizado como suporte para a construção de metáforas do poder e da ordem social é um artifício recorrente nas poéticas artísticas contemporâneas. No âmbito da performance, o corpo se torna o suporte para o “teatro” e os “quadros vivos” de regras e costumes apontados por Michel de Certeau (2001). A metáfora do labor escriturístico sobre os corpos pode ser notada na poética da artista Janine Antoni. Segundo Certeau (2001), para que a lei se escreva sobre os corpos, deve haver um instrumento de escarificação, aparelho que mediatize a relação da lei com os corpos. Esses instrumentos ou maquinários seriam os agentes capazes de transformar os corpos individuais em corpo social. A maquinaria faz os corpos produzirem o corpo de uma lei. A maquinaria utilizada por Antoni em seu trabalho remete ao universo poético da beleza: instrumentos como batom, máscara para cílios, chocolate, gordura, sabão e tinta de cabelo são utilizados como ferramentas de labores cotidianos, do mesmo modo que tecer, limpar, cozinhar, morder ou lambe. Antoni inscreve as regras e os valores sociais sobre seu corpo, ao escarificá-lo mediante a utilização da maquinaria da beleza, como ferramenta construtora do texto de uma lei. Seu trabalho executa certas tarefas do labor cotidiano escritas como lei dentro das relações de poder entre os gêneros. O trabalho de Antoni, através de uma aproximação com a metáfora escriturística de leis sobre os corpos, coloca a questão de gênero não como uma simples matéria de verdades positivas ou absolutas, mas como uma estrutura cultural específica dentro de um contingente histórico. As metáforas escriturísticas de Certeau (2001), em *A invenção do cotidiano*, e as teorias de materialização corporal de Judith Butler (1999), em *Corpos que pesam*, podem ser interpretadas como articulação da questão de gênero enquanto relação de poder determinante no ato escriturístico

performático do trabalho de Janine Antoni. Butler (1999) utiliza o termo *performatividade*¹ para designar o ato pelo qual o sujeito traz à existência o poder reiterativo do discurso, não como um “ato” singular ou deliberado, mas como prática citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ela nomeia. Pensa o processo pelo qual uma norma corporal é assumida, apropriada, adotada, compreendê-la não como algo que se passa com um sujeito, mas, ao invés disso, como o sujeito é formado em função desse processo de assumir uma norma corporal. A performatividade de Butler (1999) pode ser comparada à metáfora da economia escriturística sobre os corpos, apontada por Michel de Certeau (2001). A prática performativa dos corpos cita a lei e o discurso do poder, citação esta que pode ser compreendida em termos metafóricos como o ato da escrita corporal. Butler (1999) defende a materialização discursiva dos corpos a partir do ato performativo, uma vez que eles são construídos socialmente apenas mediante a inscrição das relações de poder sobre sua carne. A performatividade de gênero é colocada por Butler (1999) como uma norma cultural regulatória que governa a materialização dos corpos, capaz de construir a materialidade do sexo e a diferenciação sexual.

Nesse sentido, o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. E não há como compreender “gênero” um construto-cultural que é imposto sobre a superfície da matéria, compreendida seja como “o corpo” seja como seu sexo dado. (BUTLER, 1999, p. 154).

O sujeito é formado em virtude de ter passado por esse processo de assumir um sexo. Simone de Beauvoir (2000) afirma que ninguém nasce mulher, é preciso tornar-se mulher. Afirmar que o sujeito é ele próprio produzido em, e como, uma matriz

¹ A performatividade de gênero é compreendida por Judith Butler (1999) como o conjunto de práticas corporais socialmente reguladas, capazes de materializar o sexo do corpo.

normativa não significa descartar o sujeito, mas apenas perguntar pelas condições de sua emergência e operação. Não se trata de uma apropriação intencional, e não é, certamente, uma questão de se vestir uma máscara, trata-se de sua condição cultural possibilitadora. O sujeito não é submetido ao gênero, mas subjetivado pelo gênero, o “eu” não procede nem segue a norma, mas emerge apenas no interior das próprias relações normativas de gênero e como a matriz dessas relações. A linguagem corporal apontada por Butler (1999), capaz de materializar os corpos enquanto gênero, não difere estruturalmente da linguagem escriturística, teorizada por Certeau (2001). Para ambos a linguagem é interpretada enquanto uma normatização que inscreve o poder sobre o corpo, capaz de moldar a construção de seu sujeito.

Pensando as escolhas poéticas de Janine Antoni ao construir seu maquinário metafórico de escarificação corporal performático, a questão simbólica do gênero fica evidente. Na performance *Loving Care* (Figura 1) de 1993, Antoni “pinta” o chão da galeria com seus cabelos embebidos em tinta de cabelo. Utilizando os cabelos como cerdas de um pincel, a artista pinta o chão através de uma performance corporal que remete à ação de um esfregão, embebido consecutivas vezes no balde de tinta de cabelo. Os instrumentos comumente utilizados para a escriturística corporal de regras sociais e culturais que definem as relações de gênero, como no caso de *Loving Care* a tinta de cabelo e o esfregão, utilizados primordialmente por mulheres ao executar suas práticas performativas cotidianas, foram rearticulados com a prática artística convencional da pintura, historicamente praticada por homens. Antoni indaga acerca de certas relações de poder inscritas sobre os corpos através da rearticulação entre as ações performativas e seus maquinários próprios. O esfregão, objeto ordinário usado quase exclusivamente pelas mulheres e constituinte do maquinário de utensílios do trabalho doméstico, foi elevado à categoria de instrumento das Belas-Artes. O conceito

de feminino, ou o estereótipo de feminino, é situado como o produto artístico continuamente renovado pela materialização das metáforas escriturísticas das estruturas de poder que regem as relações de gênero. O corpo feminino também incorpora performaticamente a ação fálica da pintura e do pincel na performance *Painting* (Figura 2) de 1965, de Shigeeko Kubota. A performance da artista japonesa ligada ao grupo Fluxos, que pode ser compreendida como uma importante referência para a concepção de *Loving Care* de Antoni, questiona a posição da mulher artista na sociedade. De cócoras e com um pincel atado à calcinha, a artista discorre com movimentos pélvicos um vermelho menstrual sobre a tela. O corpo feminino é usado como objeto de arte. Subvertendo os “pincéis vivos”² de Yves Klein e a “*action painting*”³ de Jackson Pollock, Kubota e Antoni pintam através da ação do próprio corpo, feminino não fálico e sem o trauma da falta, corpo de potência capilar e menstrual.

Como acontece no caso de depilar uma perna ou pintar cílios, de cortar ou implantar cabelos, essa atividade de extração ou de acréscimo remete a um código. Mantém os corpos submetidos a uma norma. Deste ponto de vista, até as roupas podem passar por instrumentos, graças aos quais uma lei social se assegura dos corpos e de seus membros, regula-os e os exerce por mudanças de moda como em manobras militares. (CERTEAU, 2001, p. 240).

Articulando, assim como Antoni e Kubota, a possibilidade de resignificação poética dos rituais cotidianos de higiene e estética feminina em direção ao universo tradicional das Belas Artes, ocorreu-me a idéia de desenhar, dentro dos cânones tradicionais do desenho, com os cabelos que caem durante o banho. Algumas mulheres de cabelos

² Yves Klein utilizava em suas pinturas do fim dos anos 50 o corpo nu de mulheres como “pincéis” ou “carimbos” para a impressão da tinta sobre a tela. É evidenciado o papel do artista masculino que manipula o corpo feminino como ferramenta para sua pintura.

³ O termo *Action Painting* qualifica uma técnica pictórica e uma corrente artística associada ao Expressionismo Abstracto, desenvolvido desde o início da década de 1940 nos Estados Unidos e na Europa. Também chamado de “abstração gestual”, o termo designa um estilo de pintura na qual a tinta é derramada de forma espontânea e gestual sobre a tela. Apontada sob o ponto de vista feminista como uma pintura ejaculatória, a *action painting* tem como um de seus principais expoentes o pintor Jackson Pollock.

longos cultivam um curioso hábito durante o banho: para evitar entupimentos do ralo elas costumam colar com água, nas paredes do box, os fios de cabelo que caem ao serem lavados e esfregados. Os cabelos permanecem colados nos azulejos ou na porta do box durante o banho e em seguida são excluídos na lixeira. Quando comecei a cultivar os cabelos longos, acabei adotando hábito semelhante durante o banho, entretanto aqueles fios de cabelo colados ao vidro do meu box iam além do simples cuidado com entupimentos, eles seriam posteriormente guardados. Ao longo do banho os cabelos acabavam se tornando pequenos desenhos construídos aleatoriamente, enquanto se desprendiam da cabeça para minhas mãos e eram pregados nas paredes molhadas. Dos desenhos desprezíveis construídos ao longo do banho desdobraram-se uma performance e algumas experiências com vídeo. Registrei o processo de construção de alguns desenhos, e, partindo dos exercícios realistas, acabei realizando experiências estético-sensoriais com os cabelos colados no rosto e no vidro situado entre a câmera e o meu corpo. Na oportunidade de uma mostra coletiva de vídeo-instalações no Museu Inimá de Paula, em dezembro de 2008, cheguei à concepção de uma performance intitulada *Pelos ritos corporais* (Figura 3). Todo o cabelo que caiu durante meus banhos foi utilizado em desenhos que ocuparam o espelho e o chão de ladrilho branco do saguão de entrada do museu. A projeção de um dos vídeos anteriores demarcava meu plano pictórico, e, aos poucos, o espaço foi sendo molhado e recoberto com fios de cabelo que davam forma ao desenho dos meus pés descalços. Durante a performance vesti uma camisola de algodão cru (Figura 4), comprida e com mangas longas, que acabou se tornando uma extensão do plano branco de projeção. Na barra desta camisola que costurei, bordei ainda com fios de cabelo o início de um texto que mistura as palavras de Lygia Clark (1998) aos meus pensamentos: "*pago caro e usufruo sozinha da liberdade da solidão [...]*". Mais tarde, a mesma camisola foi

utilizada para outro ritual performático: o corte dos meus cabelos. Acabei optando por inutilizá-la definitivamente. Bordei-a com espessas mechas de cabelo, prendendo os dois lados, impedindo, assim, que ela possa ser vestida. O novo bordado traz fragmentos de outro texto: *como a aranha pendurada pelo fio vou tecendo minha própria teia de ilusões*. Inutilizei-a porque vestir uma roupa solene, no caso a camisola que carrega meus cabelos e minhas palavras, instaura em mim o início do momento ritualístico da performance. Hélène Cixous (1976) evoca o engajamento feminino através de seu modo de ser, afirmando que *“Mulheres devem escrever a si próprias: devem escrever sobre mulheres e trazer mulheres para a escrita, da qual elas vêm sendo excluídas, violentamente, assim como de seus corpos [...]”* (CIXOUS, 1976, p. 875)⁴. Cixous (1976) reitera, depois de Simone de Beauvoir (2000), que o assunto feminino, seus corpos e experiências foram deixados sem documentação pela linguagem e pela gramática masculina. Seguindo, de certa forma, os conselhos de Cixous, escrevi e desenhei a mim-mesma e comigo-mesma, evidenciando um universo de possibilidades dentro de costumes que transitam entre a higiene e a estética, a maneira feminina de lidar com o resíduo, com a matéria abjeta que se torna matéria-prima para as Belas Artes. Reconstruo-me na performance do meu fragmento, o resíduo ínfimo do meu corpo transborda, na re-articulação do comportamento performativo, em escritura corporal poética.

⁴ “Women must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away violently as from their bodies [...]”. (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução nossa).

O grito do corpo abjeto

Segundo Certeau (2001) e Butler (1999), os corpos são construídos mediante a incorporação de um discurso normativo, que consiste em fazer os corpos “dizerem” o discurso do poder regulatório. A credibilidade do discurso é capaz de escrever e maquinar os corpos, transformando o discurso em lei. A norma discursiva ganha legitimidade de lei, mediante a crença de que esta fala em nome do “real”. Acredita-se então naquilo que se supõe real, mas este “real” é atribuído ao discurso por uma crença que lhe dá um corpo sobre o qual recai o peso da lei. É importante pensar sobre o processo pelo qual uma norma corporal é construída e legitimada, vê-la não como algo que se passa com um sujeito, mas, ao contrário, como o sujeito é formado em função de ter passado por esse processo de “assumir” uma norma, e, por isso, está vinculado com a questão da identificação e com os meios discursivos pelos quais um código normativo possibilita certas identificações e ao mesmo tempo impede ou nega outras. Butler (1999) aponta que a matriz normativa e excludente pela qual os corpos são construídos exige a produção simultânea de um domínio de seres abjetos⁵, aqueles que ainda não são sujeitos, mas que formam o exterior constitutivo ao domínio do sujeito.

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. [...] Neste sentido, pois, o sujeito é construído através da força da exclusão e da abjeção, uma força que produz um exterior constitutivo relativamente ao sujeito, um exterior abjeto que está, afinal, “dentro” do sujeito, como seu próprio repúdio fundante. (BUTLER, 1999, p. 155).

⁵ Judith Butler (1999) aponta a existência do corpo abjeto na condição de não-sujeito, aquele que não reitera o sistema de incorporação da lei e da norma corporal. A abjeção enquanto matéria corporal residual, pré-simbólica e que sempre se separa do sujeito, será abordada mais adiante nesta pesquisa segundo o viés teórico de Júlia Kristeva (1998).

O domínio da abjeção pode ser identificado em Certeau (2001) como o “grito”, o desvio ou êxtase, revolta ou fuga daquilo que no corpo escapa à lei do nomeado. Ao lado dos gritos estaria aquilo que não é feito pela ordem da instrumentalidade escriturística.

Na verdade, eles só se tornam corpos, graças à sua conformação a esses códigos. Pois onde é que há, e quando, algo do corpo que não seja escrito, feito, cultivado, identificado pelos instrumentos de uma simbólica social? Talvez, na fronteira extrema dessas escrituras incansáveis, ou furando-as com lapsos, exista somente o grito: ele escapa, escapa-lhes. Do primeiro grito até o último, alguma coisa de outro irrompe com ele, que seria sua diferença em face do corpo, uma diferença ora in-fans e mal educada, intolerável na criança, a pessoa possessa, o louco ou o doente uma falta de “compostura”, como os berros do bebê em Jeanne Dielman ou o grito do vice-cônsul na India Song. (CERTEAU, 2001, p. 240).

Assim, o corpo abjeto não goza status de sujeito, não se materializa performativamente por não possuir norma regulatória capaz de construir seu discurso. A formação do sujeito exige uma identificação com o fantasma normativo da lei, essa identificação ocorre através de um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir. O domínio da abjeção ou do grito de dor do corpo escarificado que não assume o discurso inscrito na sua carne é corporificado na instalação de Janine Antoni, *Gwan* (Figura 5) de 1992. Ela executou o processo tradicional de esculpir, porém utilizou sua boca como ferramenta. Empregando a performance como ponto de partida, a artista mordeu e cuspiu, até o limite físico de sua mandíbula, o chocolate e a banha de porco que constituíam, de forma minimalista, dois blocos cúbicos pesando 270 Kg cada. Com o chocolate e a banha cuspidos, a artista fabricou, respectivamente, caixas para bombom e batom vermelho. Após a ação performática, restaram na galeria os dois blocos, já, então, cubos imperfeitos, com as quinas roídas, e uma vitrine apresentava os batons e as caixas de bombom feitas com chocolate. A escolha do maquinário utilizado em *Gwan* lida metaforicamente com o papel na dinâmica social dos materiais baseados em

valores de beleza e prazer. As matérias-primas que constituem os blocos mordidos pela artista são identificados por sua alta concentração de gordura. O chocolate carrega um valor quase mítico de gordura e caloria, no entanto, capaz de gerar uma indulgência de prazer sensual. A banha, por sua vez, é um símbolo do vão esforço do corpo em consumir a gordura por ele absorvida na alimentação. O consumo elevado de gordura leva à perda de controle da forma pela qual o corpo se apresenta ao mundo exterior. Neste sentido, a performance de Antoni reitera a perda dos limites físicos do corpo perante o consumo do chocolate e da banha, transformando o eu corpóreo em algo que não mais exerce desejo dentro da sociedade corrente. Os corpos que se apresentam fora dos padrões estéticos normativos da sociedade não materializam o discurso da beleza e, portanto, acabam excluídos para o domínio da abjeção. A gordura corporal é um símbolo de abjeção, o consumo de elevadas quantidades de gordura é um ato de repúdio normativo. O consumo de gordura através do chocolate é amenizado devido a sua conotação simbólica de prazer e sedução, entretanto, o consumo de banha de porco, performativamente discursado no ato de morder o bloco de pura banha, ganha sentido de abjeção por sua literalidade. A banha não produz a sensação de prazer no paladar, é a deglutição da pura abjeção corporal. Os elementos finais do processo performático da obra, caixa de bombom e batom, reafirmam as contradições do discurso de sedução e beleza. A embalagem de bombom é feita de chocolate, mas está vazia, não possui os elementos visuais que reiteram sua simbologia de sedução e prazer. O batom vermelho, forte símbolo da beleza e do suposto poder de sedução feminino, tem seu “segredo” escancarado. A gordura, componente repudiado do processo de fabricação do batom, acaba impedindo a materialização de seu discurso, requalificando o “corpo” para o domínio da abjeção. A combinação de materiais e a ação performática de Antoni em *Gwan* reconstróem o discurso normativo

que materializa certos códigos sociais. A performatividade de gênero fica evidente dentre as escolhas simbólicas que regem a obra, o bloco de aspecto minimalista, símbolo artístico masculino que evidencia a assepsia e a rigidez industrial, se dissolve na carnalidade e na violência das mordidas femininas. As instabilidades e contradições de certas normas regulatórias do sexo são identificadas e rearticuladas por Janine Antoni, colocando em xeque os discursos de poder. O corpo abjeto não é capaz de se materializar discursivamente enquanto sujeito, mas certa luz é jogada no domínio da abjeção. As existências do corpo abjeto e do exterior constitutivo do sujeito se tornam aqui evidentes.

Como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual, o sexo adquire seu efeito naturalizado e, contudo, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma. Esta instabilidade é a possibilidade desconstrutiva no próprio processo de repetição, o poder que desfaz os próprios efeitos pelos quais o "sexo" é estabilizado, a possibilidade de colocar a consolidação das normas do "sexo" em uma crise potencialmente produtiva. (BUTLER, 1999, p. 164).

A partilha do corpo e a experiência do sensível

Em função da incapacidade da arte de lidar com questões totais, o recurso encontrado é a utilização do fragmento, que, ligado a sua totalidade, se torna um recorte. Os fragmentos remetem à totalidade da experiência e, em um nível simbólico, a arte contemporânea explora o leque total da experiência através de seu fragmento. O fragmento é a ânsia de totalidade. Através do fragmento, a performance de Janine Antoni *Slumber* (Figura 6), de 1994, explora a experiência total do sonho. Para a execução desta obra, a artista passou vários dias seguidos dentro da galeria, conectada

durante a noite a um eletro-encefalograma. Após cada noite Antoni selecionava os fragmentos do desenho de suas ondas cerebrais que indicavam atividade cerebral de sonho, e tecia a imagem em um tear manual ao longo do dia. A camisola utilizada pela artista durante a noite foi aos poucos sendo desmanchada para se transformar no desenho de seu sonho, agora refeito na colcha que passava a lhe servir de coberta. A duração de cada realização da performance era determinada pelo tamanho camisola. O sonho, elemento plasticamente impossível de ser representado próximo à realidade, foi decodificado com um eletro-encefalograma através do movimento de pálpebras durante o sono. O fragmento dessa materialização visual do sonho foi re-codificado em estampa para a colcha, tecida com a linha que foi antes camisola. O tempo reúne os elementos da performance: camisola, linha, colcha, sonho e movimento de pálpebras existiram em um mesmo tempo e foram re-materializados em outro tempo comum. A alternância de dia e noite partilha os elementos de *Slumber*, obra em que Antoni lida novamente com as questões da materialização, através da performatividade de gênero. O corpo da artista é o filtro que re-materializa os elementos do trabalho a cada alternância de dia e noite. O sono partilha os materiais e suspende as normas da experiência sensível do sonho e do labor exaustivo, configurando um espaço sensível capaz de materializar possibilidades poéticas através de partilhas políticas. Incansavelmente, Antoni tece durante o dia os sonhos de uma Penélope⁶ sem Ulisses, que, no labor introspectivo e deliberadamente livre das funções sociais da espera pelo marido na eterna construção do enxoval, re-articula outra possibilidade de postura da

⁶ Enquanto Ulisses guerreava em outras terras e seu destino era desconhecido o pai de Penélope sugeriu que sua filha se casasse novamente, mas ela, uma mulher apaixonada e fiel ao seu marido, recusou, dizendo que o esperaria até a sua volta. Diante da insistência de seu pai, Penélope resolveu aceitar a corte dos pretendentes à sua mão mediante a condição de que se casaria somente após terminar de tecer uma colcha de tricô. Durante o dia, aos olhos de todos, Penélope tecia a colcha, e à noite secretamente ela a desmanchava. E foi assim até uma de suas servas descobrir e contar toda a verdade. Ela então propôs outra condição ao seu pai. Conhecendo a dureza do arco de Ulisses, ela afirmou que se casaria com o homem que o conseguisse encordoar. Dentre todos os pretendentes, apenas um camponês humilde conseguiu realizar a proeza. Imediatamente este camponês revelou ser Ulisses, disfarçado após seu retorno. HOMERO. **Odisséia**. Trad. Roberto Lacerda. São Paulo: Scipione, 1995.

mulher tecelã. Materializando os próprios sonhos, Antoni tece um universo político capaz de escapular do triste fim de Arachne⁷. Sem a pretensão da transformação social, Antoni não desafia a lei, ela re-significa simbolicamente no espaço comum e abre para possibilidades que vão além da ordem social estabelecida.

As instabilidades da prática reiterativa do discurso levantam a possibilidade de rearticulação desse discurso de poder sobre os corpos. A emergência de uma crise produtiva na consolidação das normas permitiria uma rearticulação do código da realidade das coisas e sua reforma discursiva. A obra de arte abre espaço para uma condição ficcional de materializações corpóreas que seriam improváveis no âmbito real. Jacques Rancière (2005) discute as relações de política com práticas estéticas, segundo o conceito de “partilha do sensível”, possibilidade que a arte possui de suspender as coordenadas normais da experiência sensível e remarcar a rede de relações entre espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e o singular. Ele comenta sobre uma política que consiste na reconfiguração da partilha do sensível para trazer à cena novos objetos e sujeitos capazes de tornar visível o que não era. Os novos objetos e sujeitos, até então invisíveis, estariam no domínio da abjeção. Segundo este ponto de vista, a arte seria, portanto, capaz de materializar os corpos socialmente abjetos. Para a materialização, mesmo que apenas no campo ficcional da arte, é preciso uma reestruturação da ordem do poder.

Embora o simbólico pareça ser uma força que não possa ser contrariada sem psicose, o simbólico deve ser repensado como uma série de injunções normativizantes que asseguram as fronteiras do sexo através da ameaça da psicose, da abjeção e da impossibilidade psíquica de se viver. E, além disso, que essa “lei” pode apenas permanecer uma lei na medida em que ela impõe as citações e as aproximações diferenciadas chamadas “femininas” e “masculinas”. [...] O processo dessa sedimentação - ou daquilo que poderíamos chamar materialização - será uma espécie de citacionalidade, a aquisição do ser através da citação do poder, uma citação que estabelece uma

⁷ Arachne em as Metamorfoses de Ovídio, ver página 47.

cumplicidade originária com o poder na formação do “eu (BUTLER, 1999, p. 169).

O poder não reside, portanto, fora do sujeito, é constitutivo da formação do ser. A ameaça da psicose⁸ é uma lei adquirida através da citação do poder e cúmplice na formação do eu. A psicose e a abjeção se configuram como o exterior constitutivo do sujeito. O espaço de abjeção exterior ao sujeito pode ser pensado como um espaço político, uma esfera específica de experiência. A “partilha do sensível” é uma espécie de forma da subjetividade política, uma distribuição conturbada de lugares e ocupações, um modo negociado de visibilidade. A política não é o exercício de poder ou de luta pelo poder, são os afazeres que moldam formas de visibilidade, maneiras de ser e modos de sentir e dizer em um sentido comum “[...] *ao sistema de formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência*” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Antoni estabelece em *Slumber* um modo negociado de visibilidade entre a obediência servil de Penélope e o desacato suicida de Arachne, um campo de sonhos que se constituem materialmente no espaço onde o sensível pode ser socialmente partilhado. Esta esfera de experiência estabelecida através da tecelagem se configura como um vasto campo de experimentação e escritura feminina. O meu tear (Figura 7) ficciona uma escritura capilar capaz de vestir, adornar e cobrir o corpo com um arranjo simbólico sempre

⁸ Segundo Freud (1976), as psicoses são distúrbios resultantes de conflitos entre *Ego* e realidade, refletem o fracasso no funcionamento do *Ego* em permanecer leal à sua dependência do mundo externo e tentar silenciar o *Id* frente a uma frustração. Numa psicose existe a predominância do *Id* e a perda presente da realidade. O afastamento do *Ego* da realidade é a primeira etapa de uma psicose e a segunda é a tentativa de reparação do dano causado e de restabelecer as relações com a realidade sem restrições ao *Id*, remodelando a realidade, pela indisposição do *Id* em adaptar-se às exigências, para criar um novo e imaginário mundo externo e o colocar no lugar da mesma – realidade externa. *Ego*: Pensamentos morais e éticos internalizados. *Id*: Processos primitivos do pensamento, constitui o reservatório das pulsões. Toda energia envolvida na actividade humana seria advinda do *Id* e, portanto, de origem sexual. O *Id* é responsável pelas demandas mais primitivas e perversas. *Superego*: Processo de pensamento que permanece entre o *Ego* e o *Id*, alternando nossas necessidades primitivas e nossas crenças éticas e morais. É a instância na que se inclui a consciência. Um eu saudável proporciona a habilidade para adaptar-se à realidade e interagir com o mundo exterior de uma maneira que seja cômoda para o *Id* e o *Superego*.

estabelecido através da troca. "*O simbólico não é um conceito, nem uma instância ou categoria e tampouco uma "estrutura". É um ato de troca e uma relação social que leva o real ao fim, que resolve o real e, ao mesmo tempo, a oposição entre o real e o imaginário*". (BAUDRILLARD, 2006, p. 181). Inscrevo cabelos entre as urdiduras do tear. Transformados em vestimenta para outros corpos, os cabelos passam a carregar valor de troca simbólica e possibilitam o momento de sentir, experiência que promove a *partilha sensível* entre os corpos. Entre doar e receber cabelos, compreendo o trabalho sempre no âmbito das trocas orgânicas, matéria-prima por tato, quando realidade e construção imaginativa comungam no espaço social que abarca a experiência simbólica. Subjetividade política que aqui não pretende a mudança social, mas que se apresenta capaz de deslocar o lugar-comum social, promovendo a construção de ficções individuais, a partir de uma experiência tátil sugerida. As possibilidades simbólicas encontram-se livres para trocar, re-significar e imaginar o improvável, uma vez que o socialmente impossível se torna viável em uma experiência artística.

As vanguardas modernas pretendiam uma transformação social, um projeto político de ação social. A arte hoje pode ser pensada como mediação para as utopias modernas. Compreendida como a experiência do mundo, exercício de responsabilidade frente ao mundo, configura-se como espaço para colocar em jogo uma busca de construção de formas em harmonia com o sensível e o espiritual. Entretanto, a modernidade tornou falsa toda pretensão harmônica, pois, hoje, ela integra a dicotomia no seu processo, testemunha a dissonância e assume sua incapacidade de restaurar a harmonia. A arte não deseja solucionar as tensões com a sociedade, o que faz é, testemunhar os conflitos, mas não é capaz de resolvê-los. A produção artística tornou-se a experiência do mundo, não pratica uma falsa

harmonização entre o sensível e o espiritual. O processo passou a ser articulado como construção e a produção plástica depende cada vez mais do discurso. *“Por esse desnudamento do mito moderno da escritura, a máquina celibatária se torna, mediante a derrisão, blasfema. Ela combate a ambição ocidental de articular o texto a realidade das coisas e reformá-las.”* (CERTEAU, 2001, p. 24). A arte pós-utópica possui uma política própria das relações entre arte e vida, buscando a reconstrução das relações no território do comum. Uma postura política que não se estabelece enquanto jogos de poder, uso da responsabilidade chamada democrática, mas que propõe uma partilha do comum, no nível do sentimento. A “partilha do sensível” de Jacques Rancière (2005) define o comum de uma comunidade, moralidades estéticas. A arte tenta assumir a responsabilidade do extrato da sensibilidade através de uma relação que desarma o poder, capaz de suspender as normas da experiência sensível. É mais revolucionário trabalhar no estofo do sensível profundo do que impor a mudança social pela força. É em função da pureza que a materialização da arte pretende propor, como antecipação de outra configuração da experiência. A obra livre e sem vontade suspende as relações de dominação. A arte contemporânea seria uma espécie de compromisso com a utopia sensível, puro bloco heterogêneo sensível ou a dissipação das manifestações artísticas no estofo social. A transgressão do especial pelo banal. É impossível transformar a aparência e a promessa que a arte contém em realidade. As vanguardas modernas acreditavam na possibilidade de transformação da aparência em realidade. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte.

[...] É um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e

qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2005, p. 16-17).

As possibilidades de materialização

Após a partilha dos corpos, seus fragmentos ansiosos pela totalidade podem ser re-materializados no terreno do sensível, espaço exterior ao sujeito pensado como uma esfera específica de experiência. O terreno exterior ao sujeito, também compreendido como seu exterior constitutivo, abriga conseqüentemente a abjeção. No espaço da abjeção os fragmentos dos corpos podem ser re-materializados, a partir de discursos e normas diversas daquelas que pairam sobre os ombros dos sujeitos e inscrevem seus corpos. A não existência do sujeito no campo sensível permite a re-articulação das leis e as possibilidades de inscrições nos corpos abjetos. As possibilidades “políticas” da arte estão exatamente no campo sensível e externo aos sujeitos socialmente construídos. É no âmbito da abjeção, onde as leis e as normas sociais que regem e inscrevem os corpos dos sujeitos não atuam, que acontece a partilha e a re-materialização dos corpos capazes de questionar as normas e deslocar a ordem comum. Sem a pretensão de, com a re-materialização dos corpos, encontrar formas corretas, puras ou harmônicas, a arte se manifesta de maneira sensível acerca das leis e normas regentes dos sujeitos materializados. O campo sensível permite novas posturas e re-arranjos poéticos sobre as relações que se estabelecem entre os corpos materializados, seus abjetos, fragmentos, memórias e ações performativas. A materialização sobre os corpos sujeitos e os não sujeitos pode variar conforme as condições normativas aplicadas, re-aplicadas ou isoladas através da prática artística que também se escreve sobre as carnes dos corpos.

As relações simbólicas que podem ser trabalhadas no processo artístico de materialização dos corpos estão diretamente ligadas aos exercícios que geram os processos de reiteração da normatividade. As “verdades” construídas e reiteradas pela história e pela ciência ou mesmo pelas memórias individuais e coletivas precisam ser desarticuladas, assim como as relações cotidianas de poder e dominação que regem os espaços simbólicos. Dois importantes espaços sensíveis se tornam claros nas relações simbólicas existentes entre os corpos e seus sujeitos: o individual e o coletivo. Indissociáveis um do outro, esses dois espaços se configuram como o terreno de trocas entre o discurso da norma *a priori*, regida como lei histórica, social e científica sobre os corpos e a reiteração do discurso assumido pelo corpo individual enquanto regra pessoal de comportamento e identidade. A postura artística autoral e feminina tenta assumir a responsabilidade do extrato da sensibilidade através de uma relação que desarma o poder, capaz de suspender as normas da experiência sensível.

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades visíveis, das percepções e capacidades dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens. Reconfiguram o mapa do sensível confundindo a funcionalidade dos gestos e dos ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Os principais elementos estéticos escolhidos como “matéria prima” para as proposições artísticas desta pesquisa se figuram entre os cabelos, pêlos e os mais diversos resíduos corporais humanos. Os pêlos e os cabelos nascem nos corpos e podem ser vistos dentro de um universo simbólico repleto de ambigüidades entre a conotação de beleza e a possibilidade da abjeção. Os cabelos, quando unidos ao corpo, são culturalmente construídos dentro de um escopo de valores ligado à

condição de beleza e de sedução feminina. As mulheres costumam cultivar cabelos longos, diferentemente dos homens que comumente mantêm seus cabelos aparados. Podemos perceber que transformações culturais e políticas recentes possibilitaram diferentes hábitos estéticos entre homens e mulheres, entretanto a indústria da beleza ainda rege muito mais fortemente os corpos femininos, que, na busca da adequação aos valores corporais vigentes, se submetem aos mais diversos tratamentos estéticos. As mulheres constituem o principal mercado consumidor de produtos de beleza e tratamento dos cabelos. Entre higiene e estética estabelece-se todo um universo farmacêutico que através da indústria química intoxica pele, cabelos e pêlos ansiosos pelo enquadramento social do sujeito. *Les Tortures volontaires* (Figura 8) de 1972, de Annette Messager, se configura como um extenso arquivo de anúncios de tratamentos de beleza, métodos e equipamentos estéticos que são apontados pela artista como verdadeiras técnicas de tortura. Os tratamentos de pele aparecem no arquivo da artista entre os métodos de torturas voluntárias mais recorrentes. A batalha contra rugas, manchas, celulites e estrias aponta a vã necessidade de identificação com um modelo de beleza irreal, próximo do signo referencial do manequim.

Para o sistema da economia política do signo, a referência modelo do corpo é o *manequim* [...] o manequim representa, também ele, um corpo totalmente funcionalizado sob a lei do valor, mas desta vez como lugar de produção do valor/signo. O que é produzido já não é mais força de trabalho, são modelos de significação - mas só modelos sexuais de realização como *a própria sexualidade enquanto modelo*. (BAUDRILLARD, 1996, p. 155).

O cabelo carrega consigo a identidade étnica do sujeito, identidade que muitas vezes não se pode adequar à estrutura como compõe a moda e a condição social dominante. Pela necessidade de reiterar a regra social corporal, muitas mulheres se submetem a intoxicantes banhos capilares de formol capazes de alisar as madeixas mais crespas. No movimento de incorporação de um modelo capilar são abarcadas questões

políticas e de dominação cultural que extrapolam o juízo de valor que supõe a condição meramente formal da estética. A impossibilidade de dissociação entre ética e estética se torna evidente quando o modelo estético se referencia a um signo étnico determinante, como acontece com o signo do cabelo liso. Em *Caixa Brasil* (Figura 9), de 1968, Lygia Pape aponta com ironia crítica o mito de que a nação brasileira teria sido construída de forma harmoniosa por portugueses, índios e africanos. O relicário brasileiro representa as etnias por meio de mechas de cabelo liso louro, liso castanho e crespo negro, explorando a hierarquia das raças evidente na valorização dos tipos de cabelo. Do corpo ao relicário, a artista propõe uma reflexão que leva em conta as modificações do valor simbólico da matéria orgânica capilar quando transita entre significação do sujeito individual e construção da identidade cultural de toda uma nação. Entre o individual e o coletivo a hierarquia aparece de forma apaziguada no relicário que não mais identifica o sujeito individual, mas todo o grupo étnico. Enquanto relicário, o cabelo se torna apenas símbolo e não mais modelo e a ironia se estabelece exatamente quando percebemos o contraponto com o contexto social. A possibilidade de materialização da matéria orgânica sob um novo signo simbólico, fora da incorporação do modelo pelo sujeito individual, em direção ao sujeito que exerce um papel simbólico coletivo, é a ferramenta estrutural do objeto relicário e da qual se aproximam as possibilidades articuladas pela arte.

O cabelo fora do corpo se torna seu abjeto. O fio de cabelo separado do couro cabeludo e dos demais fios ainda conectados ao corpo se torna objeto de repulsa, nojo, falta de higiene e asco. O cabelo limpo, cortado, hidratado, pintado, alisado, penteado e adornado perde, no âmbito social, toda a sua essência de beleza e poder de sedução ao se desprender do corpo. Podemos pensar também que todo o tempo e dinheiro gastos com os cabelos servem na verdade para livrá-lo da abjeção estética por

não se enquadrar em um padrão social, cultural e principalmente comercial de beleza capilar. Os cabelos precisam ter passado por algum tipo de “limpeza” ou “tratamento” cosmético para se verem livres da possibilidade de abjeção social do corpo que os nutre e cultiva. O cabelo pode residir, no entanto, fora do corpo e fora do âmbito da abjeção quando assume o papel de relíquia. A primeira mecha de cabelo do bebê é cortada e guardada como relíquia pelos pais, assim como a igreja resguarda cabelos, ossos, unhas, órgãos e até mesmo corpos inteiros de santos dentro de relicários. Fieis também ofertam seus cabelos aos santos, ex-votos de penitência ou sacrifício em troca de graça alcançada, que adornam imagens, andores e santos de roca. Os atributos simultâneos de sacralidade e mobilidade da maior parte das relíquias, sua condição de repositório portátil da história e da memória, deram a esses artefatos uma posição altamente privilegiada como agentes da duplicação do território sagrado. A sacralização do resíduo capilar, capaz de retirar o abjeto do campo da abjeção e transformá-lo em relíquia, exerce a função de limpeza simbólica desta matéria morta. A limpeza simbólica instaurada no rito religioso ou nas pequenas tradições culturais de se guardarem pequenas mechas de cabelos não difere da limpeza promovida pelo status de obra-relíquia possibilitada pela arte. A aquisição da matéria-prima para a produção artística em questão aconteceu - e vem acontecendo - através da doação deliberada de mechas de cabelos e chumaços de pêlos por pessoas do meu ciclo de relacionamento. Ao longo dos anos que venho desenvolvendo tal processo de aquisição capilar, pude perceber um enorme apego que algumas pessoas mantêm por suas longas mechas de cabelos. Chegam até minhas mãos cabelos que estiveram guardados por dezenas de anos, mechas compridas amarradas com elásticos, laços de fita ou metidas em longas tranças. Por simples apego ou superstição, muitas pessoas não têm coragem de jogar longos cabelos no lixo ou vender para peruqueiros e salões de alongamento capilar.

Muitos portadores de tais relíquias terminam doando seus próprios cabelos ou de parentes próximos, para o meu trabalho em um ato de alívio e confiança. Guardar tais relíquias corporais por muitos anos acaba se tornando um fardo. A memória morta provoca um misto de zelo e repulsa no culto afetivo às longas mechas. Parte dos cabelos que recebo como doação são também cortados por mim. Empiricamente venho desenvolvendo e aprimorando técnicas para cortar cabelos. Como não cobro pelo corte, peço apenas a matéria-prima capilar em troca, recebo constantemente amigos, conhecidos e até mesmo amigos de amigos em meu ateliê para o corte de cabelos. Eventualmente pequenas festas ou reuniões familiares acabam se tornando verdadeiros salões de beleza, quando chego a cortar mais de dez cabelos em um só dia. Os cabelos são catalogados temporariamente, segundo uma organização diversa das mechas apenas doadas, e são organizados em função do seu comprimento, cor e condição do fio; anelado, crespo ou liso (Figura 10). O comprimento dos fios definem a construção plástica. Os mais longos são tecidos em teares manuais, as mechas intermediárias são amarradas e estruturadas com fio de cobre em formato de *adornos* e os fios pequenos são aglutinados e prensados como pedaços de *tecido*. As diferentes cores e ondulações de fios são combinadas em jogos composicionais. A re-significação simbólica dos cabelos que recebo avança sobre o campo da relíquia sagrada, utilizando e adaptando as tradicionais técnicas de bordado, rendaria, crochê, tricô, tecelagem com urdidura, ourivesaria e artesanato geral de adornos (Figura 11), assim, incorporo as características culturais que tais técnicas exercem na sociedade. O labor artesanal feminino é evidenciado em técnicas extremamente delicadas que remetem às mais diversas tradições capilares e de tecelagem. Entre tradições populares e construções artísticas se estabelece todo um universo de referências em que o sujeito laborioso é sempre feminino. Da viúva grávida do leste da Coréia do Sul, que ofereceu

para o marido morto um par de sandálias tecidas com seus cabelos (Figura 24), passando pela tradição chinesa de bordar com cabelos⁹ (Figura 12), até a artista de origem Palestina Mona Hatoum, que bordou com longos cabelos femininos o tradicional lenço *Keffieh* (Figura13), o cabelo se emaranha no labor feminino com extrema força simbólica e afetiva. O *Keffieh*, tradicionalmente usado por homens, se configura como um potente símbolo da luta Palestina por liberdade. O novo *Keffieh* de Hatoum assume uma série de contradições ao imprimir uma característica feminina no lenço masculino. A re-significação simbólica de liberdade é articulada pela artista ao expor o cabelo da mulher, invertendo o próprio uso do lenço como prisão para os cabelos que marcam a repressão da sexualidade feminina muçulmana.

A arte se inscreve como outra caneta, que, como a lei ou a norma materializa os corpos através de suas escolhas reiterativas. A arte, entretanto, não é capaz de produzir uma nova gramática, apenas articula letras e palavras que configuram outra relação de inscrição sobre os corpos. A falta de compromisso com a materialização dos corpos, enquanto sujeitos socialmente viáveis, é a escolha política que viabiliza a capacidade da arte de materializar os corpos segundo outras gramáticas normativas. Sob esta ótica, fica claro o lugar da arte e sua postura política capaz de materializar corpos socialmente inviáveis, entretanto corpos tais que abrigam sujeitos não construídos socialmente. A impossibilidade da arte de construir os sujeitos juntamente com seus corpos materializados é exatamente a impossibilidade da arte de atuar como transformadora social. As transformações sociais ficam a cargo dos sujeitos, que, a partir da tomada de consciência da existência dos corpos abjetos materializados através da arte, modificam seus modos e processos de reiteração do discurso

⁹ Bordado capilar é uma técnica particular dentro da tradição do bordado chinês. Praticado por mulheres budistas para criar imagens de devoção, principalmente para Guanyin deity feminino mais popular na China.

normativo, o qual rege a construção de seus próprios corpos. As reações dos sujeitos, quando deparados com o que lhe é abjeto, fantasma do seu exterior constitutivo, corporificado e encarnado, podem ser traumáticas devido à ameaça da psicose. O simbólico deve ser repensado como uma série de injunções normativizantes que asseguram as fronteiras entre o sujeito e seu abjeto. A performatividade estética pretendida com a coleta e a re-significação simbólica dos cabelos é a de materialização artística da abjeção corporal através de um processo performativo de construção do gênero feminino. O objeto estético materializado performativamente na obra de arte, a partir da combinação entre o estereótipo do gênero feminino e a abjeção de seu corpo, é a *partilha do sensível* da arte enquanto corpo, uma melancólica alusão ao corpo abjeto social incapaz de se materializar como sujeito.

OS RITOS CORPORAIS:

PROCESSO DE CONSTRUÇÃO COLABORATIVA

Pelos ritos corporais

Um organismo vivo em movimento espiral se desloca tão lentamente quanto a passagem do tempo. A psique e todas as suas nuances subjetivas, dos traumas freudianos à linguagem dos bites, vídeo, cabelo, registro e tecelagem. Coleta cotidiana dos fios de cabelo que caem durante o banho. A obra finalizada em um objeto-plástico, constituído de estética eticamente processual, canônica e religiosamente sacralizada em pequenos ex-votos meticulosamente trabalhados, obra que se constrói e se esvai lentamente no momento da ação-tempo. Performance religiosamente estruturada. Rito público de introspecção do corpo e da mente, processo do tempo da água que demora para secar no chão e evapora rapidamente do vidro esfacelando o desenho que ainda não se encontra finalizado. Corpo molhado, limpo e impregnado de sua própria matéria residual, limpeza simbólica nada de assepsia esterilizante, matéria orgânica que se purifica ao construir corpo.



Da solidão

Pago caro e usufruo sozinha a liberdade da solidão, tenho todas as pessoas presas em um instante de corte, seus genes, o cheiro e a memória afetiva estão amarrados. Sempre só, vou tecendo e costurando pessoas, a posse de seus corpos, preenchendo o vazio do meu útero seco, que aborta as continuidades afetivas em prol do momento único, ritualístico e poético com os corpos. O nascimento e a morte em um lapso temporal. Corpos nascem e morrem em minhas mãos, entrelaçados por uma existência efêmera construída apenas perante meu olhar parcial e limitador de um universo corporal infinito. A angústia inicia-se com o nascimento que é seu próprio aborto, um prelúdio do fim, gozo mortífero, dionisíaco, erótico e carnal do encontro e imediata repulsa entre os corpos. No autêntico encontro das carnes, a vida transborda com toda intensidade das vísceras até seu completo esgotamento, surge então o sujeito que termina provocando o fatídico aborto.

Preciso viver a sensibilidade humana segundo a ética das minhas próprias vísceras ou a jornada da existência se torna uma mera encenação medíocre, a mimesis daquilo que um dia foi o desejo. O recalque e o dilaceramento do jogo constante de adaptações e acomodamentos apenas refletem aquilo que foi o desejo. Minhas aspirações subjetivas não se limitam ao simulacro do rito, elas devem viver segundo cada ímpeto catártico do meu pré-sujeito, materializado em carne e secreções que se contraem aos caprichos do desejo. Preciso sentir com os poros, viver da ânsia e saciá-la até a última gota de vida. Fecundar o desejo e, em plena gestação, abortá-lo solenemente. Não seria capaz de gestar as carnes de um sujeito recalcado, traumatizado e subserviente, consigo apenas mumificar seu feto, como memória do instante da sagração carnal. Mumifico lentamente os corpos que se vão, ainda na esperança de descobrir a possibilidade de um sujeito materializado segundo uma ética própria, legítima e fiel aos poderes e fragilidades da sua própria abjeção carnal.

Cada sujeito é erguido perante uma dialética própria de circunstância visceral, carne e hormônios constantemente submetidos às dinâmicas cotidianas que vão da sobrevivência biológica à aquisição de cultura. Mentalmente tentamos decodificar as ansiedades que vêm das nossas vísceras, atirando-as ao mundo dos símbolos e da cultura visual. Esquecemo-nos de ver através da remela dos olhos, sentir com o couro e o sebo da cabeça, de joelhos ralados, com a garganta seca de sede, ardendo em febre e pela diarreia do ânus. Cada tecido embebido em fétidas secreções é capaz de sentir o outro através da sensibilidade do corpo, pela carne, sangue, fezes e gozo do outro. A essência humana está contida na possibilidade da troca física entre sujeitos solitários, trancafiados dentro de seus escafandros intelectuais. Sujeito este que, eternamente só, carrega consigo apenas a certeza de morrer ainda limitado na descontinuidade do seu próprio eu. Percebemo-nos reais apenas quando sentimos através da nossa carne a

possibilidade de outro eu, que reside num corpo semelhante e incrivelmente diferente na capacidade de sentir e ser sentido. Sem o corpo do outro ficamos presos na ficção do indivíduo dentro do jogo frenético da sociedade, apenas interpretando, classificando e julgando os outros através da estrutura hermética que rege a materialização dos sujeitos perante a sociedade.

Nunca seremos capazes de compreender a complexidade do outro ser, saber o que realmente se passa com ele. Estaremos sempre condenados às artimanhas estruturais da linguagem e da comunicação, construídas sobre as relações de poder que regem a sociedade. Subjetivamente nos resta o dionisíaco diálogo corporal, revelado ritualisticamente através dos desejos e sentimentos que se manifestam sobre e através da carne. Minha vontade pela arte vem da necessidade de guardar o sentir do outro, desejo esse naturalmente impossível. Contento-me, portanto, em guardar seus restos vitais na esperança de que a matéria, agora morta na capacidade de sentir, ainda seja capaz de produzir algum tipo de significado poético. Continuo atrelada ao corpo que se foi através de seus restos, percebo na minha carne suas texturas, cheiros e formas que suscitam lembranças em uma mente que inicia agora a manipulação dos signos culturais da percepção na ânsia de re-encontrar os desejos que se perderam com a matéria que era capaz de sentir.





Amor para sempre Em 1º de junho de 1586, uma mulher viúva e grávida no leste da Coreia do Sul escreveu a seu marido: "Você dizia que queria viver comigo até que nosso cabelo ficasse branco. Como então me deixou aqui?" Ela pôs a carta na sepultura dele, ao lado de sandálias que havia feito em sinal de amor por seu companheiro doente – tecendo o próprio cabelo e usando casca de cânhamo. E ali eles ficaram até que a cidade de Andong mudou o cemitério de lugar para a abertura de uma área residencial.

A mensagem dela era de que o amor transcende o tempo e o espaço. "Volte a mim em segredo", pediu. "Ainda que tenha muito mais a lhe dizer, agora vou me calar." Os coreanos retomaram esse diálogo por meio de dois livros e um documentário de TV.



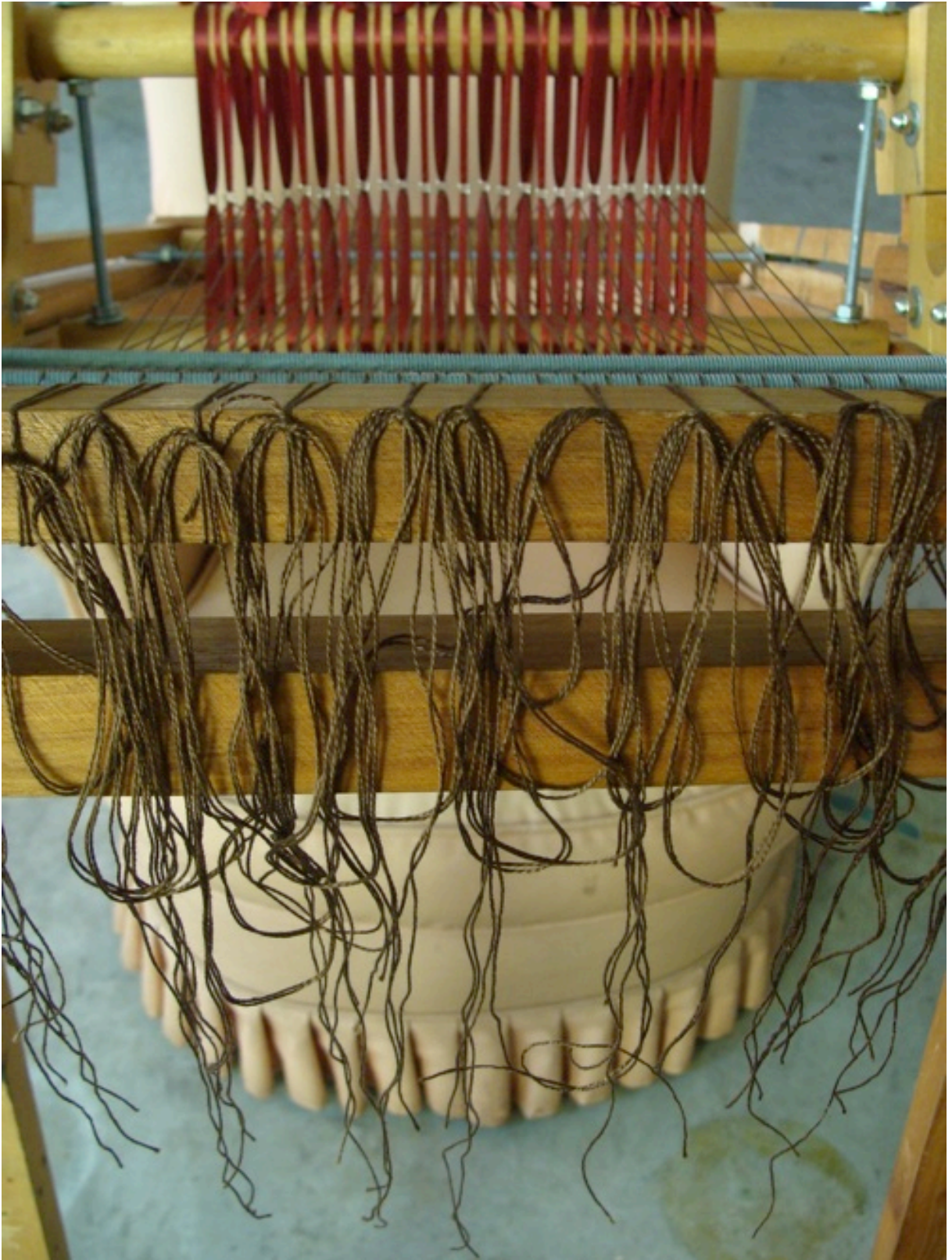
Turistas já compraram milhares de exemplares da carta. "É algo que está fora do tempo", diz Park Chang-gun, que vai dirigir uma ópera sobre o casal, "e ainda traz lágrimas aos olhos das pessoas." – Por Neil Shea



Uma jovem usa o próprio cabelo para tecer sandálias para o marido. Elas agora estão em um museu de Andong, na Coreia do Sul.

Arachne

Arachne era uma iniciada na arte de tecedeira em que se tornara incomparável. A sua fama ia tão longe que as ninfas das montanhas e dos rios da Frígia e da Lídia saíam das grutas que habitavam para vir admirar os seus trabalhos, e era tão perfeita a tecer que se dizia ter sido ensinada por Palas Athena. Arachne, tão hábil a tecer como orgulhosa, detestava que a considerassem discípula de Athena, pois entendia que os segredos da sua arte de ninguém os aprendera e só a ela mesma os devia, e um dia ousou desafiar a própria deusa: «Que venha competir comigo, disse, a tudo me submeterei se for vencida!» (Ovídio 1983, VI, 25). Athena tentou dissuadi-la, mas Arachne, ousada e insubmissa, persistiu, e por fim a deusa, irritada, aceitou disputar com ela a prova de quem haveria de tecer a melhor tapeçaria. Arachne ilustrou em expressivas imagens o assédio sexual de deuses machos às mortais desprevenidas, a algumas ninfas e até a divindades, como, por exemplo, Júpiter disfarçando-se de touro para raptar a jovem Europa, de cisne para cativar Leda, de sátiro para violar Antíope, de serpente para penetrar Prosérpina e de ouro para seduzir Danae. O trabalho de Arachne era tão perfeito que a deusa não suportou a afronta da terrível acusação, que ultrapassou os limites da impiedade: era o grito da iniciada que não tolera o ultraje à sua essência de ser humano e sobretudo de mulher. A deusa Athena em cólera despedaçou a tapeçaria de Arachne onde os divinos e nefandos crimes se exibiam, e bateu-lhe no rosto, três ou quatro vezes, com a lançadeira que tinha nas mãos. Arachne desesperada correu a enforcar-se, mas, no momento em que se suspendeu, Athena impediu-a de morrer - e transformou-a em aranha, suspensa pelo fio.



CAPÍTULO 2

A MATERIALIZAÇÃO DAS RELAÇÕES DE GÊNERO:

O COTIDIANO E AS PRÁTICAS RITUAIS

A ordem social gere os corpos dentro de uma realidade sexuada, depositários de princípios de visão e de divisão sexualizantes. O corpo incorpora esse programa de percepção cuja ordem social é dominada pelo princípio masculino. Ele e seus movimentos estão submetidos a um trabalho de construção social, legitimando as posições atribuídas aos dois sexos na divisão sexual do trabalho, fundamenta as relações de dominação inscritas na objetividade e, ao mesmo tempo, na subjetividade sob a forma de esquemas cognitivos. A força da dominação masculina acumula e condensa duas operações: *“ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada”* (BOURDIEU, 1998, p. 38). O trabalho de construção simbólica extrapola a condição *performativa* de dominação, realiza uma transformação duradoura nos corpos e impõe um modo de uso legítimo. A ordem masculina inscreve nos corpos as rotinas da divisão do trabalho e dos rituais públicos ou privados. Cabe aos homens, situados do lado exterior, do oficial, do público, do seco, do alto, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares. As mulheres, situadas do lado do úmido, do baixo, da terra e do doméstico, são associadas ao eixo da natureza em contraponto ao eixo da cultura destinado aos homens. Historicamente confinadas a todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos, as mulheres são destinadas a lidar com a água, a erva, o verde, o leite, a madeira, o cuidado com as crianças e os animais.

Forma peculiar da lucidez especial dos dominados, o que chamamos de *“intuição feminina”* é, em nosso universo mesmo, inseparável da submissão objetiva e subjetiva que estimula, ou obriga, à atenção, e às atenções, à observação e à vigilância necessárias para prever os desejos ou pressentir os desacordos. [...] mais sensíveis aos sinais não verbais (sobretudo à inflexão) que os homens, as mulheres sabem identificar melhor uma emoção não representada verbalmente e decifrar o que está implícito em um diálogo. (BOURDIEU, 1998, p. 47).

O ritual artístico através do corpo

Na imagem de corpos colocados à disposição, no fenômeno do transe sobre o qual se fundam os ritos e onde não vemos estátuas, quadros ou desenhos, e sim corpos despossados de sua subjetividade, animados por uma força que se manifesta mediante e através deles, encontramos o corpo presente em carne e osso. *“O transe não eleva à visão teofânica, nem precipita no delírio da sobreexcitação patológica: é uma liturgia corporal admiravelmente regulada, muitas vezes indistinguível da cotidianidade da dança.”* (PERNIOLA, 2000, p. 124). Ana Mendieta e Lygia Clark são duas importantes artistas que trabalharam de forma ritualística as relações entre arte, corpo, gênero e sujeito. *“[...] no momento em que as mulheres usam o seu próprio corpo na arte, estão usando na verdade o seu próprio ser, fator psicológico da maior relevância, pois assim convertem o seu rosto e o seu corpo de objeto a sujeito.”* (LIPPARD apud BRETT, 2005, p. 26). Em toda a série *Siluetas* (Figura 22) de Ana Mendieta, o contexto é essencialmente o do ser individual em fusão com a natureza. *“Sozinha com seu equipamento e seus acessórios especiais, caminhava até o local escolhido, deitava-se e delineava o seu corpo no chão, abria valas na terra, enchia-as de pólvora e ateava-lhes fogo para queimarem furiosamente.”* (SPERO, 1992, p. 77). Nestes trabalhos não existe um momento de finalização da obra, o ritual artístico de Mendieta alcança tamanho grau de condensação que todos os elementos de sua execução ficam intensamente gravados no processo. A artista inicia um processo, mas não controla seu desfecho, permitindo a ação da natureza sobre sua obra, ao mesmo tempo em que age sobre a natureza. *“A minha arte fundamenta-se na crença em uma energia universal que perpassa todos os elementos, do inseto ao homem, do homem ao espectro, de espectro às plantas, das plantas à galáxia.”* (MENDIETA apud VISO, 2004, p. 216). O corpo

deitado que surge nas *Siluetas* de Mendieta gira em torno de duas pulsões: Eros e Thanatos¹⁰. A figura da “deusa” que se corporifica nas obras assemelha-se bastante a um cadáver. “*Sinto-me tomada pela sensação de ter sido arrancada do útero (a natureza). A arte é a forma pela qual restabeleço minhas ligações com o universo. É um retorno à origem maternal.*” (MENDIETA *apud* BARRERAS, 1987, p. 31). A metáfora da perda na obra de Mendieta pode ser compreendida através do exílio precoce de Cuba para os Estados Unidos. A arte, como ritual, objetivava compensar a sua cisão pessoal, uma solução imaginária para a busca impossível por aceitação mediante o simbolismo do retorno, em termos simultaneamente culturais, psicológicos e sociais. A metáfora do retorno simbólico ao estado primitivo também pode ser identificada nos trabalhos *Canibalismo* (Figura 23) de 1973 e *Baba Antropofágica* (Figura 24) de 1975, ambos de Lygia Clark. Surgidos como uma espécie de ponto intermediário na evolução de uma estrutura que caminha para a participação, processo que singulariza a obra de Clark como um todo, os trabalhos estabelecem através do ritual coletivo o retorno ao corpo primitivo, anterior à construção simbólica do sujeito. Os processos que regem a materialização na obra de Clark são as ações estabelecidas por outras pessoas, mediados pelos Objetos Relacionais, enquanto os corpos experimentam diferentes possibilidades sensoriais. Pela analogia das vivências sensoriais do corpo, ocorre um processo de dissolução carnal do sujeito através de um ritual artístico participativo que envolve a interação de diversos seres individuais.

[...] a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende da música de Mozart aos gestos dos jogadores do futebol de praia. [...] o homem contemporâneo... aprende a flutuar na realidade cósmica, assim como na sua própria realidade interior. (CLARK *apud* BRETT 1987, p. 164; 177).

¹⁰ Freud (1976) descreveu duas pulsões antagônicas: Eros, uma pulsão sexual com tendência à preservação da vida, e Thanatos, a pulsão de morte, que levaria à segregação de tudo o que é vivo, à destruição. Ambas as pulsões não agem de forma isolada, estão sempre trabalhando em conjunto.

Pensado como ritual artístico inserido em um contexto social, o trabalho de Clark passou a ser compreendido pela artista cada vez mais dentro de um universo “terapêutico”, idéia que também pode ser atribuída, no âmbito pessoal, aos rituais de Mendieta. O trabalho artístico talvez fosse, para Ana Mendieta, o meio de cura para uma “cisão pessoal”. A dissolução da imagem do corpo nas *Siluetas*, como um abrir-se ou entregar-se às forças da natureza, parece trazer uma carga terapêutica poderosa. O externo flui para o interior, e o interno flui para o exterior. Esse processo é também presente no trabalho de Lygia Clark, embora o sentido seja diferente. Como diz Clark, “o dentro é o fora”, a partir do “fora” produz-se um novo “dentro”. Com a intervenção de outros corpos, o eu individual torna-se um eu múltiplo.

[...] num plano totalmente distinto daquele onde se delineia minha forma, tanto objetiva quanto subjetiva... No fluxo do emaranhado-baba, plasmou-se um novo corpo, um novo rosto, um novo eu... Vislumbro então que o corpo sem órgãos dos fluxos/baba é um fora de mim, mas que curiosamente me habita, e ainda por cima me faz diferir de mim mesma (CLARK *apud* ROLNIK, 1994, p. 16).

O desejo comum por uma “fusão com o Universo” e, no caso específico das afinidades entre Mendieta e Clark, o interesse pela cura pode ser associado aos sistemas ritualísticos corporais primitivos. “*É primordialmente o nosso corpo ou, mais exatamente, a imagem do nosso corpo que nos impede de embarcar nos percursos místicos da não-dualidade, da não-separação, e da dissolução da identidade individual em uma identidade maior, cósmica.*” (KAKAR *apud* BRETT, 2005, p. 37). O fenômeno do transe oferece a imagem de corpos colocados à disposição, possuídos, pela divindade. Este corpo ritual não se materializa como imagens desapossadas de sua subjetividade, não se contenta em ser representado teatralmente mediante uma máscara, mas pede para vestir um rosto, um corpo. A busca espiritual a que se faz

referência nessas tradições é um dilema eterno, uma vez que lida com a atração e a repulsão dos opostos, uma dinâmica com a qual todos temos que conviver. Essa busca tende a funcionar na direção contrária do exclusivismo e do monopólio cultural, mais um aspecto daquilo que Lucy Lippard (1976) denominou em Ana Mendieta de “integração cultural”.

Guy Brett (2005) afirma, que Mendieta citava com freqüência o poeta mexicano Octavio Paz (1959) em seu famoso livro *O Labirinto da Solidão*. Em um dos capítulos, Paz faz uma comparação reveladora entre as *fiestas* mexicanas “[...] com cores primárias e violentas, trajes e danças estranhos, fogos de artifício e cerimônias, e uma profusão inesgotável de surpresas [...]” (PAZ apud BRETT, 2005, p. 24) e as reuniões sociais e as temporadas de férias norte-americanas e européias “[...] que não possuem nenhum tipo de rito ou cerimônia e são tão individualistas e estereis quanto a cultura que as inventou [...]” (PAZ apud BRETT, 2005, p. 24). No entanto, a descrição das *fiestas* de Paz aproxima-se dos escritos do russo Mikhail Bakhtin sobre o carnaval, que é um fenômeno universal, emergindo e desaparecendo em diversos momentos históricos, em diferentes países.

Alguém pode dizer que o Carnaval celebra a temporária liberação daquilo que prevalece como verdade e ordem estabelecida: marca a suspensão de todas as hierarquias, privilégios, normas e proibições. Carnaval é a verdadeira festa do tempo, a festa do porvir, da mudança e da renovação. É hostil a tudo o que foi imortalizado e completado. (BAKHTIN, 1968, p. 10, tradução nossa).¹¹

Não se trata de uma diferença ontológica, mas de uma diferença histórica, enraizada no tempo e na evolução das formas sociais. Além disso, não há dúvida de que, a cada momento e em cada lugar, há todo um jogo de emoções. Encontramos, nisso tudo, a

¹¹ “One might say that carnival celebrates temporary liberation from the prevailing truth of established order: it marks the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal. It was hostile to all that was immortalized and complete.” (BAKHTIN, 1968, p. 10).

escala humana, a relação íntima da terra com o corpo, a ética, uma ênfase na valorização e não na dominação, o que, neste sentido, é bastante afim à arte de Ana Mendieta. Em algumas das manifestações da *earth art* latino-americana, mesmo nos casos em que a escala ultrapassa a dimensão humana, mantém-se a relação terra/corpo. A metáfora da ferida e da sutura poderia nos levar, em um circuito rizômico, a outros percursos da arte latino-americana:

Dar um novo alento aos deprimidos, unir o que está separado, eliminar todas as fronteiras; substituir o 'eu' pelo 'nós', recuperar aquilo que está perdido, reviver os mortos, tornar real o abstrato, tornar lógico o irracional, liberar os conquistados, tornar possível o impossível. É esse o papel do artista (MENDIETA, *apud* BRETT, 2005, p. 33).¹²

Identidade, sexo e a metafísica da substância

De muitas “representações” de corpos femininos se construiu a história oficial da arte ocidental, branca, masculina e heterossexual. As mulheres, sujeitos femininos destes corpos artisticamente materializados, circulam entre a docilidade e a irracionalidade, que são todas e ninguém ao mesmo tempo, foram e permanecem como modelos, com toda a autoridade que a arte lhes delega. Historicamente, a representação do corpo feminino aproxima o erotismo e a arte, ambos fornecem ao corpo uma veste, um invólucro que estabelece um simulacro. *“Corpos e obras participam de uma mesma obra de salvação, conferindo forma e resgatando aquilo que por si mesmo é só não-ser, negação, contradição; tanto o corpo como a obra de arte são a atualização de algo incomunicável e irrepresentável.”* (PERNIOLA, 2000, p. 98-99). Historicamente a representação artística do corpo feminino nunca pode ser

¹² Afirmação constituinte da obra *Suturas*, realizada em uma praia em Mar del Plata, na Argentina, pelo grupo Escombros em 1989. Ao lado da ação e no folheto do evento de *earth art* latino-americana havia a citação referida. (MENDIETA, *apud* BRETT, 2005, p. 33).

verificada, porque o sujeito original aparece apenas como modelo, nunca como autor. *“Esse algo - que Klossowski¹³ define como ‘demoníaco’ - não provém do interior, da subjetividade, do eu, e sim do exterior; por isso não é expressão, mas semelhança.”* (KLOSSOWSKI, 1963, p. 99). A partir da década de 70, a produção artística tem pretendido mais do que inserir as mulheres em uma história, colocar sua própria história em questão. Ampliando-se as relações entre arte, saber e poder, expõem-se as regras, desorientam-se as normas abrindo brechas no sistema da arte. Nesse sentido, artistas têm desafiado tanto as técnicas e suportes quanto as categorias canônicas como *belo* e *sublime*, para valer-se de outras, como *ironia* e *paródia*, colocando em questão não somente as “obras de arte”, mas também o próprio sistema institucional da arte e da sociedade. Arte feminista não pode ser classificada como estilo ou movimento, mas como um sistema de valor, uma estratégia revolucionária, um modo de vida. A teoria feminista tem presumido que existe uma identidade definida, compreendida pela categoria de mulheres, identidade esta que constitui o sujeito em nome de uma representação política. Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres. Política e representação são termos polêmicos, por um lado a representação serve como termo operacional que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. O aspecto revolucionário que a teoria feminista trouxe para a produção artística não está na forma, mas no seu conteúdo. Segundo Lucy Lippard (1976) as artistas feministas insistiram em priorizar a experiência e o significado em detrimento da forma e do estilo, questionando a valorização

¹³ O demoníaco definido por Klossowski (1963) não é o carnal, mas o espiritual.

modernista de “progresso” e evolução estilística. A compreensão de que o gênero é social e não naturalmente construído, coloca em questão as categorizações de “alta arte” em relação às práticas artesanais, além de questionar o culto ao gênio e à obra prima. Segundo Rancière, o que se chama pós-modernismo é propriamente o processo dessa reviravolta, trazendo à tona tudo aquilo que, na evolução recente das artes, arruinava o edifício teórico do modernismo, *“a derrota desse paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes.”* (RANCIÈRE, 2005, p. 38).

O modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, ao mesmo tempo que suas distinções entre os “próprios” das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte. O pós-modernismo, num certo sentido, foi apenas o nome com o qual certos artistas e pensadores tomaram consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada de fundar um “próprio da arte” atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura histórica. E não havia de fato necessidade de se fazer, desse reconhecimento tardio de um dado fundamental do regime estético das artes, um corte temporal efetivo, o fim real de um período histórico. (RANCIÈRE, 2005, p. 41-42).

No início dos anos 70, as artistas feministas reclamaram de volta o corpo da mulher, descolonizando-o da objetificação masculina. A performance foi amplamente utilizada como suporte artístico para a materialização da metáfora da transformação do corpo, de objeto passivo em agente ativo. A partir do corpo feminino, diferentes relações entre sujeitos, sociedade, política, desejo sexual e mitos fundadores foram estabelecidas através dos rituais artísticos performáticos. As relações estabelecidas a partir do corpo feminino eram comumente propostas como estruturas capazes de transcender o indivíduo, através de rituais que conectavam o feminismo moderno com os mitos fundadores ancestrais, ou através do protesto social questionador das políticas públicas. Estas artistas buscavam uma essência feminina, natural e supostamente universal. Nos anos 80, começaram a surgir críticas à teoria feminista essencialista, quando feministas

francesas passaram a questionar as teorias sobre a feminilidade de Freud e a relação com o determinismo biológico.

As jovens artistas da Womanhouse¹⁴ começaram representando tudo aquilo que poderia ser apontado como ícones de sua própria opressão - lingerie, casas de bonecas, roupas femininas, maquilagem - estes objetos familiares ajudaram a formatar suas identidades, compostas por atitudes socializantes de gênero, mas também de rebeldia. A mimetização das formas ordenadas de feminilidade provou ser o primeiro passo de separação, ganhando distanciamento crítico daquilo que foi mimetizado. Como Luce Irigaray observaria mais tarde, quando as mulheres criam uma linguagem própria fora do patriarcado, mimetismo é a única forma viável de crítica a estes valores, expondo-se “o efeito de uma brincadeira que repete aquilo que deveria se manter escondido.” (BROUD; GARRARD, 1996, p. 25, tradução nossa).¹⁵

A noção de vanguarda, segundo Rancière (2005) define o tipo de tema que convém à visão modernista, e conecta segundo esta visão o estético e o político. Podemos pensar o movimento feminista da década de 70 dentro da noção topográfica de vanguarda, idéia arqui-política do feminismo, uma inteligência política que permite as condições para a transformação social. A visibilidade política do feminismo de então parecia obviamente importante, considerando a condição cultural difusa na qual a vida das mulheres era mal representada ou simplesmente não representada. Foucault (1990) observa que os sistemas jurídicos de poder produzem os sujeitos que subsequentemente passam a representar. A partir desta análise, a formação jurídica da linguagem e da política que representa as mulheres como o sujeito do feminismo é uma formação discursiva e efeito de uma versão política representacional. “A crítica

¹⁴ *Womanhouse* foi um projeto de instalação e performance organizado por Judy Chicago e Miriam Schapiro em 1972. Através do Feminist Art Program (fundado pelas duas artistas) do California Institute of the Arts, foi disponibilizada uma mansão em Hollywood para sediar o projeto. Cada artista participante, algumas artistas da comunidade local e várias alunas de Chicago e Schapiro, receberam um dos 17 quartos da mansão californiana para instalar seu trabalho.

¹⁵ “The young artists at Womanhouse began by representing what could be called the icons of their own oppression – lingerie, dollhouses, women’s clothing, makeup – since these familiar objects had helped to shape their identities, which were composed of gender-socialized attitudes as well as rebellious ones. Mimicking the societally ordained forms of femininity proved to be the first step of separation, of gaining critical distance from that which is being mimicked. As Luce Irigaray would later observe, when women lack a language of their own outside that of the patriarchy, mimicry is the only available form of critiquing its values, of exposing “by an effect of playful repetition what should have remained hidden.” (BROUD; GARRARD, 1996, p. 25).

feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca-se a emancipação.” (BUTLER, 2003, p. 19). A idéia de feminismo que liga a subjetividade política a uma determinada forma - representação das mulheres como o “sujeito” do feminismo - destaca sua capacidade dirigente de sua capacidade para ler e interpretar os signos da história. Rancière (2005) propõe ainda outra forma de vanguarda, que se enraíza na antecipação estética do futuro, “[...] é desse lado que se deve encontrá-lo: não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir.” (RANCIERE, 2005, p. 38).

[...] entre essas duas idéias de vanguarda, que são, com efeito, duas idéias diferentes da subjetividade política: a idéia arqui-política do partido, isto é, a idéia de uma inteligência política que concentra as condições essenciais da transformação, e a idéia meta-política da subjetividade política global, a idéia da virtualidade nos modos de experiência sensíveis, inovadores de antecipação da comunidade por vir. (RANCIERE, 2005, p. 44).

A necessidade do feminismo de conferir uma condição universal ao patriarcado, com o objetivo de fortalecer a representatividade das reivindicações do feminismo, motivou uma generalização na unidade categórica ou fictícia da estrutura de dominação, colocada como responsável pela experiência comum de subjugação das mulheres.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendem a parafernália específica do seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece inserções com modalidades raciais, classicistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2003, p. 20).

Butler (2003) aponta que talvez um novo tipo de política feminista seja desejável para contestar as próprias retificações do gênero e da identidade, uma vez que a noção

estável de gênero dá mostras de não mais servir como premissa básica da política feminista. O questionamento acerca da categoria “mulheres” levanta ainda a hipótese de que tal categoria só alcança coerência no contexto da matriz heterossexual. Simone de Beauvoir (2000) sugere, em *O segundo sexo*, que “a gente não nasce mulher, torna-se mulher”. Para Beauvoir (2000) o gênero é fruto de uma construção, mas sempre sobre uma compulsão cultural de fazê-lo, e tal compulsão claramente não vem do sexo. Como ela afirma “o corpo é uma situação”¹⁶, entretanto, em sua explicação nada garante que o “ser” que se torna uma mulher seja necessariamente fêmea. O corpo aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, representado como um mero instrumento com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. O determinismo biológico do sexo, e a partir dele sua construção cultural enquanto gênero, era a estrutura identitária compreendida pelas artistas feministas do início dos anos 70. Miriam Schapiro e Judy Chicago publicaram em 1972 no *Womanspace Journal*¹⁷ um artigo sobre uma suposta “estética feminina” repleta de “simbologias visuais” acerca do corpo da “mulher”. Surgia então uma estrutura de representação hermética do corpo “feminino” calcada em arquétipos simbólicos e visuais. Schapiro e Chicago acreditavam que tais postulados seriam possibilidades de libertação das mulheres das atitudes negativas acerca da anatomia feminina e sobre seus próprios corpos. Beauvoir (2000) propõe que o corpo feminino deve ser a situação e o instrumento da liberdade da mulher, e não uma essência definidora e limitadora. A teoria da corporificação que impregna a análise de Beauvoir (2000) é claramente limitada pela reprodução cartesiana da

¹⁶ O ideal normativo do corpo como “situação” e como “instrumentalidade” é abraçado por Beauvoir como um instrumento de liberdade é, à maneira cartesiana, igualdade à capacidade consciente de duvidar, sujeito que questiona.

¹⁷ Jornal feminista publicado em 1973 com apenas duas edições, em fevereiro e março. Os artigos discutiam as questões relativas à “estética feminina”.

distinção entre liberdade e corpo, mantendo o dualismo mente/corpo, mesmo quando propõe uma síntese desses termos.

Algumas teóricas feministas afirmam ser o gênero “uma relação”, aliás um conjunto de relações, e não um atributo individual. Outras, na senda de Beauvoir, argumentam que somente o gênero feminino é marcado, que a pessoa universal e o gênero masculino se fundem em um só gênero, definindo com isso, as mulheres nos termos do sexo deles e enaltecendo os homens como portadores de uma personalidade universal que transcende o corpo. (BUTLER, 2003a, p. 28).

Segundo Beauvoir (2000), o “sujeito” do gênero masculino se encontra fundido com o universal, a mente subjuga o corpo e nutre ocasionalmente a fantasia de fugir completamente à corporificação. O “outro” sexo seria então abstrato, na medida em que repudia sua corporificação socialmente marcada e projeta essa corporificação desacreditada na esfera feminina, renomeando efetivamente o corpo como feminino. O corpo como o *feminino* é objeto central da construção de uma suposta “estética” feminista, cuja a simbologia mítica tenta construir valores para este “sujeito” feminino que seria apenas corpóreo. Em contraponto, Luce Irigaray, Porter e Burke (1985) argumentam que as mulheres constituem um paradoxo, se não uma contradição, dentro do próprio discurso da identidade. As mulheres são o “sexo” que não é “uno”, mas múltiplo, numa linguagem masculinista, as mulheres constituem o irrepresentável. O feminino é o sexo não marcado pela presença do falo. Irigaray, Porter e Burke (1985) afirmam que o “sexo” feminino é um ponto de ausência linguística, a impossibilidade de uma substância gramaticalmente denotada e, conseqüentemente, o ponto de vista que expõe essa substância como uma ilusão permanente é fundante de um discurso masculinista. Para Beauvoir (2000) as mulheres são o negativo dos homens, a falta em confronto com a identidade diferenciada do masculino, marcada pelo falo. Para Irigaray, Porter e Burke (1985) o sexo que não é “uno” e sim múltiplo, parecer, que

propicia um ponto de partida para as críticas da metafísica da substância que estrutura a própria noção de sujeito. As concepções humanistas de sujeito tendem a assumir uma noção substantiva dele, compreendendo o gênero como um atributo da pessoa, substância de gênero preestabelecido detonador de uma capacidade universal. Tendo, no entanto, uma teoria social de gênero como referencial, a concepção universal do sujeito é deslocada pelas posições históricas e antropológicas que compreendem o gênero como uma *relação* entre sujeitos socialmente construídos. “*Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes*” (BEAUVOIR, 2000, p. 29). A análise histórica de Pierre Bourdieu (1999) em *A Dominação Masculina* pode explicar como a economia da *reprodução biológica* anula o “sujeito” do sexo feminino em relação ao “sujeito” do sexo masculino. A economia de bens simbólicos aponta também os processos pelos quais as construções culturais estabeleceram as associações entre mente e masculinidade, por um lado, e corpo e feminilidade, por outro.

[...] a obra propriamente feminina de gestação e de amamentação se vê quase anulada em relação ao trabalho propriamente masculino de fecundação. [...] na dominação masculina o resultado do esforço dos homens para ultrapassar o fato de não possuírem os meios de reprodução da espécie e para restaurar a primazia da paternidade, dissimulando o trabalho real das mulheres na gestação, ela se esquece de ligar este trabalho “ideológico” a seus verdadeiros fundamentos, isto é, às pressões da economia de bens simbólicos, que impõe a subordinação da reprodução biológica às necessidades de reprodução do capital simbólico. No ciclo da procriação, tanto quanto no ciclo agrário, a lógica mítico-ritual privilegia a intervenção masculina, sempre enfatizada, por ocasião do casamento ou do início dos trabalhos no campo, com ritos públicos, oficiais, coletivos, em detrimento dos períodos de gestação, tanto da terra, durante o inverno, quanto a da mulher, que não dão margem mais que a atos rituais facultativos e quase furtivos. (BORDIEU, 1999, p. 71).

Chicago acreditava que uma arte feminina, assim como a sua própria, procedia de uma identificação corporal. Podemos dizer que, sob a influência da teoria feminista da

década de 70, muitas artistas foram impelidas a usar os arquétipos do imaginário feminino e suas simbologias visuais como estratégias artísticas. O construto estereotipado de uma “identidade” feminina a partir do essencialismo do determinismo biológico da diferenciação sexual da mulher é um condicionamento histórico, social e cultural difícil de ser extrapolado. A deliberada celebração deste essencialismo feminino pelas primeiras artistas feministas dos anos 70 deve ser compreendida como uma postura política. A idéia de uma arqui-política proposta por Rancière (2005) pode ser adequada a esta postura das primeiras feministas. A construção de uma categoria “mulheres” era a possibilidade de aquisição de poder por parte das mulheres enquanto um grupo, abrindo o caminho para mudanças políticas na sociedade e uma porta para inovações e descobertas no campo da arte.

Mesmo contemporânea ao movimento feminista, a artista Annette Messenger não se identificava como tal durante esse período. Ela estava muito mais interessada em garantir sua liberdade e identidade enquanto ser individual, que se coloca criticamente sobre as funções e comportamentos preestabelecidos socialmente para as mulheres. Sua utilização de práticas artísticas anti-heróicas, como bordado, costura e ornamento, parecem abraçar a “idéia de feminino”, entretanto, seus temas normalmente contradizem a equação simplificada. Preferindo não recusar as definições sociais, Messenger audaciosamente se apropria do imaginário das fantasias masculinas e da pornografia, que deveriam ser segregadas pelas mulheres sob uma perspectiva separatista feminista. Justamente através da cópia exata de tais imagens, ela pode capturá-las como suas e combiná-las à vontade, “*deslocar em vez de mudar, em vez de se submeter*” (MESSAGER *apud* CONKELTON, 1995, p. 18, tradução nossa)¹⁸. Sua estratégia própria começa a envolver uma resistência à categorização “feminina”, não

¹⁸ “Displace rather than change, rather than submit”. (CONKELTON, 1995, p. 18).

como uma representação do dogma oposto, mas de uma maneira subversiva e intensamente pessoal. Messenger se interessa pelos efeitos do deslocamento que pode ser visto no seu jogo com a linguagem. *Ma collection de proverbes* (Figura 25) de 1974 é um conjunto de tecidos cruamente bordados com tradicionais ditados machistas franceses. Depreciações, piadas, provérbios e coloquialismos sobre mulheres: “*Se mulher fosse bom, Deus teria uma*”; “*Mulheres são ensinadas pela natureza, homens pelos livros*”; “*Três meninas e sua mãe, quatro demônios para seu pai*”; “*O olho de uma mulher é uma teia de aranha*”. Sua estratégia não foi trocar uma linguagem agressiva por outra. Através da rearticulação de mensagens anti-femininas em um meio feminino, ela as arrebatou do contexto original e deslocou a intenção inicial. Messenger se refere a Lévi-Strauss (2004) como forte influência sobre sua compreensão da linguagem. A função dos significados linguísticos emerge de seu contexto e reflete os mesmos conceitos, prejuízos e mitos que informam a estrutura social nela contida. A ênfase estruturalista no contexto e as consequências da mudança deste contexto têm integrado continuamente uma parte significativa do trabalho de Messenger.

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, e jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. É uma estrutura aberta que afirma identidades alternativamente instituídas e abandonadas. A indagação filosófica recai, portanto, sobre o que constitui a “identidade pessoal” nas características internas da pessoa. Em que medida as práticas reguladoras de formação e divisão do gênero constituem a identidade e a coerência interna do sujeito?

Em outras palavras, a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição de pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou

“descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. (BUTLER, 2003, p. 38).

Butler (2003) argumenta que gêneros “inteligíveis” são aqueles que instituem e mantêm as relações de continuidade e coerência entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. A heterossexualização do desejo institui a produção de oposições discriminadas entre “feminino” e “masculino”, e são compreendidos como atributos de “macho” e de “fêmea”. A derrubada da heterossexualidade compulsória¹⁹ seria capaz de inaugurar um verdadeiro humanismo da pessoa, livre das normas regulatórias do sexo.

Se a noção de uma substância permanente é uma construção fictícia, produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gêneros coerentes, então o gênero como substância, a viabilidade de homem e de mulher como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conformam nos moldes sequenciais ou causais de inteligibilidade. (BUTLER, 2003, p. 47).

O corpo é uma situação

A afirmativa que *o corpo é uma situação* levou-me a articular algumas propostas de experiência estética e sensorial capazes de provocar um relativo deslocamento do gênero substancial biologicamente marcado. Estabeleci, nos termos práticos desta pesquisa, uma proposta de vivência artística corporal calcada no coeficiente capilar. Experimentando os extremos capilares, primeiramente deixei meus cabelos crescerem, assumindo o estereótipo capilar feminino, dois anos mais tarde cortei completamente meus cabelos, no contexto de um ritual artístico que será abordado mais adiante, e me tornei um sujeito careca sem a marca capilar definidora do gênero. Meus cabelos

¹⁹Heterossexualidade compulsória caracteriza o modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade do gênero, o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho e feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade. (BUTLER, 2003).

foram cortados com o intuito de construir uma peça de roupa íntima feminina. Para a realização de tal projeto precisei construir um tear manual de baixo liço específico para a tecelagem em questão. Tecer durante cerca de três ou quatro meses todos os cabelos que cultivei durante dois anos. Tecer cabelos é uma técnica específica dentro das possibilidades de tecelagem, não é possível trabalhar com os nós da tapeçaria nem com novelos de fios longos. O cabelo pode se comportar como fibra de tecelagem, mas em condições de labor extremamente delicado e meticuloso. A tecelagem é lenta os fios se soltam facilmente e as dimensões são pequenas. A delicadeza do processo e do resultado final são capazes de subverter a condição abjeta da matéria-prima residual. Construída como uma peça única, tira de tecido que começa larga estreita no centro e torna a alargar na outra extremidade, essa *lingerie* capilar não possui na trama a característica elástica das peças tradicionais. Para possibilitar o uso e oferecer modelagem, utilizei tramas elásticas nas estruturas que ligam as extremidades do tecido no formato que possibilita a vestimenta. O elástico foi o recurso técnico que possibilitou a adequação da peça a diversos corpos. Foi possível então convidar pessoas com os corpos mais diversos para vestir meus cabelos. No caso de homens vestindo a *lingerie*, acontece o inevitável, a peça apesar de passar pelos quadris e coxas não se adapta à anatomia masculina, falta sempre um pouco de tecido na frente ou atrás. Entre os relatos da experiência *Vista meus cabelos* (Figura 26) que coletei, um homem me disse “*vesti uma calcinha apenas por ela ser feita de cabelos, se fosse uma calcinha normal não vestiria*”. A identidade sexual se confunde na experiência do ato, um homem que veste uma calcinha de pêlos constrói *visualmente* uma espécie de vagina, dissolve relativamente sua marca fálica no amontoado de pêlos que não mostra seu sexo marcado. A marca biológica continua naturalmente evidente, mas aqui ela se encontra camuflada na própria materialidade carnal que constrói sua identidade, não

se trata de rendas e sedas compondo uma *ligerie* feminina, mas de cabelos humanos com tato, cheiro e memória simbólica específica, que vestem femininamente o corpo masculino. O ato específico de vestir intimamente cabelos promove a desarticulação do sexo “uno”, a fragilidade da identidade de gênero construída se torna evidente, não acontece a simples apropriação do objeto calcinha, determinante social feminino. Não se trata de um homem que veste uma calcinha e assume a identidade cultural do outro gênero, mas do homem que veste cabelos e mantém, de certa forma, o corpo nu. O corpo que veste cabelos é um corpo que se cobre de sua própria matéria, sem a marca cultural do tecido que esconde, evidenciando e definindo o sexo. Os cabelos cobrem o sexo de forma simbólica, longos pêlos que camuflam o sexo com o próprio corpo sem a marcação definitiva do falo ou de sua ausência. *“A veste de carne [...] não está ligada com a diferença do corpo, que não é mero instrumento da vontade subjetiva, mas elemento de uma ritualidade cerimonial, a qual finalmente está livre de sua subordinação para com o mito.”* (PERNIOLA, 2000, p. 124). A experiência de vestimenta capilar propõe, de forma simbólica, um retorno ao corpo anterior ao atributo do gênero, anterior ao mito da substância corporal preestabelecida. O rito do rito desmistifica o mito, no rito de vestir a própria carne o ser veste-se apenas de corpo, carne não instrumentalizada, sem mito. Em qual medida a experiência de encarnar a condição corporal do outro gênero é capaz de afetar a própria estrutura interna de identidade e de construção social enquanto sujeito?

Se a sexualidade é construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, então a postulação de uma sexualidade normativa que esteja “antes”, “fora” ou “além” do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável, que adia a tarefa concreta e contemporânea de repensar as possibilidades subversivas da sexualidade e da identidade nos próprios termos do poder. Claro que essa tarefa crítica supõe que operar no interior da matriz de poder não é o mesmo que reproduzir criticamente as relações de dominação. Ela oferece a possibilidade de uma repetição da lei que não representa sua consolidação, mas seu deslocamento.

(BUTTLER, 2003, p. 55-56).

Uma proposta de articulação de uma sexualidade subversiva ou emancipatória que possa ser livre da lei substancial floresce na obra *Mom and Dad* (Figura 27) de Janine Antoni. O tríptico fotográfico que compõe a obra criada entre 1996 e 1999 consiste nas fotografias de seus pais, posando de maneira clássica para o retrato. Os elementos que diferem os três retratos são as roupas, as características faciais e os papéis que foram trocados entre sua mãe e seu pai. Antoni construiu uma caricatura que se reveza entre identidade real e a imaginária composta em cada retrato.

O que se tornou fascinante durante o processo foi a resistente impossibilidade de tornar cada um de meus pais no outro. Eu estava chegando a criaturas metade-mãe, metade-pai, mas para criar essa composição eu tive que reverter seus papéis na maneira como meus pais me criaram, e agora eu os estava recriando. (ANTONI apud CAMERON, 2000, p. 124, tradução nossa)²⁰

A complexidade simbólica desta ação evoca a possibilidade de construção, através da arte, de sujeitos híbridos em relação a sexo, gênero, prática sexual e desejo. Enquanto estimulam-se dúvidas sobre a verdadeira identidade sexual de seus pais, esta obra de Antoni propõe uma alusão à secreta capacidade de troca entre eles, e destaca o disfarce escondido por trás dos estereótipos sociais estabelecidos. A construção fictícia da permanência dos gêneros se torna evidente, as identidades se apresentam insólitas e instáveis; entretanto elas flutuam, de forma perversa, entre os termos que contrapõem natureza e cultura. Em *Mom and Dad*, Antoni demonstra que a vida familiar gera profundas transferências que desgastam e alteram as condições iniciais estabelecidas. Antoni aponta que embora fisicamente seus pais tenham incorporado certos estereótipos em termos de sua identidade sexual, suas mudanças de personalidade

²⁰ "What became fascinating during the process was the resistance or the impossibility of turning my parents into each other. What I was arriving at was a half-mom, half-dad creature, but to create this composite I had to reverse our roles in the sense that my parents made me, and now I was remaking them" (CAMERON, 2000, p. 124).

foram muito mais complexas. O que lhe pareceu mais surpreendente foi o fato de que depois de quarenta anos eles tenham se tornado uma espécie de unidade, algumas vezes contradizendo as relações convencionais de gênero. O trabalho também inclui o sujeito da artista, entretanto ela não figura entre as imagens. “*Eu decidi que este seria outro auto-retrato, porque isso é o que sou, uma composição biológica dos dois*” (ANTONI *apud* CAMERON, p. 129, tradução nossa).²¹ A possibilidade de conectar dois gêneros é capaz de esvaziar, mesmo que momentaneamente, qualquer tipo de diferenciação da unidade original de seus sexos, entretanto, aponta diretamente para a inevitável individualização que está ligada ao preâmbulo de sua morte. Por este motivo, o retrato elíptico também escoa na vertigem de uma presente ausência.

Isolados, fragmentos corporais são materializados imgeticamente nas fotografias individuais que compõem a obra *Mes Vœux* (Figura 28) de Annette Messenger, produzida entre 1988 e 91. Penduradas em grupo, as imagens não constituem um único corpo, mas uma mistura de corpos velhos e novos, atentos e indiferentes, tensos e relaxados, femininos e masculinos. Sua deliberada confusão de identidade é uma forte possibilidade de encarnação. A interpretação de diferentes entidades psicológicas em uma encarnação se mostra surreal, entretanto a coerência apresentada no todo sugere um estado psicológico em que gênero é inclusivo e intercambiável. Segundo o conceito lacaniano de sexualidade, referência para a teoria da performatividade de gênero de Butler (2003), na qual gênero não é uma condição dada, mas socialmente construída, as trocas e mudanças na interpretação do gênero são apenas escolhas do olhar. A fragmentação do corpo em *Mes Vœux* também pode refletir a traumática construção da sexualidade. As obras de Messenger traçam um

²¹ “I decided this must be another self-portrait, because that is what I am, a biological composite of the two.” (CAMERON, 2000, p. 129).

paralelo filosófico às teorias de feministas francesas como Hélène Cixous (1976) e Lucy Irigaray (1985). Assim como *Messenger*, elas não se mostram interessadas em provocar uma polêmica separatista e oposicionista como as articuladas pelas primeiras feministas francesas como Simone de Beauvoir (2000). Suas estratégias focam na proposição de uma definição aberta e múltipla das identidades individuais. A similaridade das teorias é concentrada no compartilhamento de desejos em se modificar a condição excludente da normatização social. Suas articulações emergem de várias madeiras: no estilo da bricolagem, capaz de desfazer a autoridade de uma forma ou modo social, e na utilização de jogos de linguagem.

É verdade que podemos chamar a combinação entre pintura e fotografia de um mau casamento. Eu gosto de bricabraque, brincar, fazer diferentes gêneros colidirem [...] Eu gosto de ser capaz de me referir a Edward Lear e a James Ensor sem estabelecer uma hierarquia, colocando-os no mesmo plano que William Blake e Walt Disney, comédia e tragédia, o sublime e o abjeto. (MESSAGER *apud* MARCADÉ, 1988/1989, p. 30, tradução nossa).²²

Assim como muitas de suas contemporâneas feministas, não são as características propriamente feministas que *Messenger* enfatiza em seu trabalho, mas os aspectos transgressivos do processo e o resultado deslocado e transformado. Em seu trabalho os objetos de arte se tornam outras coisas, eles são permitidos a uma existência alternativa, onde as definições podem ser trocadas. *Messenger* não inventa novas formas, mas se afasta de estereótipos e arquétipos através da conjugação de uma miscelânea. Seus significados estão localizados na dialética, no posicionamento entre as coisas. A artista reavalia as tradicionais construções sociais e expõe suas arbitrariedades e reversibilidade. Em seu universo, não é apenas a suspensão da racionalidade que permite essas recombinações, ela oferece um espaço carnavalesco em sua violação das

²² "It's true that we could call the combination of paintings and photography a bad marriage! I like bric-a-brac, tinkering around, making different genres collide. [...] I like being able to refer to Edward Lear and James Ensor without establishing a hierarchy, putting on the same plane William Blake and Walt Disney, comedy and tragedy, the sublime and the tacky." (MARCADÉ, 1988/1989, p. 30).

leis naturais e humanas. Esta idéia de carnaval eleva positivamente estruturas que reúnem formas deslocadas e distorcidas dos objetos que representam fobias e desejos.

A construção do cotidiano e sua partilha

Segundo Michel de Certeau (2001), o cotidiano, suas práticas e fazeres triviais são, na verdade, social e historicamente construídos. Os gestos e as relações entre os corpos; os espaços públicos e privados que eles ocupam, assim como a linguagem; a gramática e a política que eles seguem, tudo é regido pelas mesmas leis e normas regulatórias construídas e reiteradas pelos sujeitos dos tais corpos. A fabricação da linguagem escriturística que inscreve e governa os corpos como pergaminhos e papéis orchestra o universo cotidiano no qual os corpos estão inseridos. Rancière (2005) argumenta sobre a indefinição entre a razão dos fatos e a razão das ficções, enquanto ordenação de signos:

A revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a identificação das fronteiras entre a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica. Declarando que o princípio da poesia não é ficção, mas um determinado arranjo dos signos da linguagem, a idade românica torna indefinida a linha divisória que isolava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens, bem como aquela que separa a razão dos fatos da razão das histórias. (RANCIÈRE, 2005, p. 54).

A história e, conseqüentemente, o cotidiano das relações entre os sexos e os gêneros estão construídos em leis e regras comportamentais regidas pela dominação de uma linguagem exclusivamente masculina. O trabalho de reprodução dessa linguagem histórica esteve garantindo, até a época recente, por quatro instâncias principais, a *Família*, a *Igreja*, a *Escola*, e o *Estado*, que objetivamente orquestradas, tinham em comum o fato de agirem sobre as estruturas inconscientes. Em relação à história dos

agentes e das instituições sociais, culturais e políticas que se articulam permanentemente para garantir essas permanências de dominação masculina não se pode contentar em registrar, por exemplo, a exclusão das mulheres da tal carreira, profissão ou disciplina. Ela também deve assinalar e levar em conta as predisposições hierárquicas que favorecem e levam as mulheres a contribuir para sua própria exclusão dos lugares dos quais elas são sistematicamente excluídas.

Alguns lugares do bairro são mais especificamente marcados por este ou por aquele sexo. A oposição bar/comércio é, deste ponto de vista, exemplar. O “bar do bairro” [...] pode ser considerado, sob certos pontos de vista, como o equivalente da “casa dos homens” das sociedades tradicionais. [...] ele se vê tão regularmente frequentado no fim dos dias de trabalho, e quase unicamente pelos homens; e é por isso também que ele é um espaço ambíguo, ao mesmo tempo altamente tolerado por ser a “recompensa” de um dia de trabalho, e terrivelmente temido, por causa da propensão ao alcoolismo que parece autorizar. Ao contrário, o pequeno estabelecimento comercial desempenha o papel de uma “casa das mulheres” onde aquilo que se convencionou chamar de “feminino” encontra o lugar do seu exercício: um bom bate-papo, notícias familiares, conversas sobre gastronomia, a educação dos filhos etc. (MAYOL *apud* CERTEAU, 1996, p. 57).

Como Rancière (2005) aponta, o “real” histórico precisa ser ficcionado para ser pensado. Encontra-se revogada a linha divisória entre duas histórias, a dos historiadores e a dos poetas, a qual não separava somente a realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída. *“Não se trata pois de dizer que a ‘História’ é feita apenas das histórias que nos contamos, mas simplesmente que a ‘razão das histórias’ e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas.”* (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

No cerne das relações históricas o cotidiano se constrói e reitera sua “realidade” histórica. À instituição familiar cabe o papel principal na reprodução da dominação e da visão masculina: *“[...] é na família que se impõe a experiência precoce de divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa visão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem.”* (BUTLER, 2003, p. 52). Na construção social das relações de

parentesco e do casamento, determinam-se às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos e destinados assim a contribuir para a produção do capital simbólico do homem. A divisão sexual está inscrita na divisão das atividades produtivas, divisão do trabalho de manutenção do capital social e simbólico. São atribuídas aos homens todas as atividades oficiais, públicas, de representação e de trocas de honra.

A posição linguística masculina passa pela individualização e heterossexualização exigidas pelas proibições fundadoras da lei Simbólica, a lei do Pai. O incesto, que separa o filho da mãe e, portanto, instala a relação de parentesco entre eles, é uma lei decretada “em nome do Pai”. (BUTLER, 2003, p. 52).

Às mulheres, excluídas dos lugares públicos, são atribuídos todos os trabalhos domésticos, ou seja, privados e escondidos. A “arte” de nutrir é o papel social historicamente destinado às mulheres:

[...] os trabalhos cotidianos da cozinha parecem, na esfera privada, totalmente voltados à repetição, de estrutura arcaica, um saber ligado a códigos sociais, bem antigos, estabilizando velhas formas de equilíbrio, isto é, num agregado obscuro e pouco racional de preferências, de necessidades e de costumes recebidos. (GIARD *apud* CERTEAU, 1996, p. 271).

A cozinha demanda toda uma estrutura de gestos e se decompõe numa sequência ordenada de ações elementares, coordenadas em sequências de duração variável segundo a intensidade do esforço exigido, organizada segundo um modelo aprendido de outra pessoa por imitação. O espaço privado da casa é também o espaço do corpo, onde se repetem em número indefinido suas minuciosas variações, as sequências de gestos indispensáveis aos ritmos do agir cotidiano. Aqui o corpo dispõe de um abrigo fechado onde pode estirar-se, dormir, fugir do barulho, dos olhares, da presença de outras pessoas, garantir suas funções e seu entretenimento mais íntimo. Este é o espaço onde os corpos se lavam, se embelezam, se perfumam e o costume permite passar o

tempo. “Este território privado, é preciso protegê-lo dos olhares indiscretos, porque cada um sabe que o mínimo apartamento ou moradia revela a personalidade de seu ocupante.” (GIARD *apud* CERTEAU, 1996, p. 271). No espaço privado a performatividade dos corpos assume estruturas próprias, comuns a todos os corpos, porém íntimas e secretas. Os atos performativos referentes à higiene pessoal, às necessidades fisiológicas e sexuais são gestos cotidianos comuns a todos os corpos, entretanto socialmente proibidos de serem exercidos fora dos espaços privados e protegidos dos banheiros e quartos de dormir. No espaço privado o corpo adquire uma conotação de liberdade de gestos, as performatividades corporais publicamente veladas podem ser executadas neste reduto de “proteção”. O corpo no espaço privado pode ser compreendido, dentro da linguagem masculinista de binários masculino/mente e feminino/corpo, como uma condição de corporificação “feminina”. O corpo privado executa as ações performativas miticamente categorizadas enquanto “femininas”, lida com a água, a limpeza, o cuidado, o doméstico e escondido. O corpo masculino exterior, oficial, público e seco não se materializa performativamente nos ambientes íntimos, internos e privados.

A instituição da *Igreja* é marcada por um antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em relação aos trajes, e a reproduzir uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade. A *Igreja* impõe explicitamente a moral familiar, dominada pelos valores do patriarcado e principalmente pelo dogma da inferioridade inata das mulheres. A instituição da *Escola*, mesmo quando já liberada da tutela da Igreja, continua a transmitir os pressupostos da representação patriarcal. A dualidade da relação homem/mulher é reproduzida na condição estabelecida entre adulto/criança, professor/aluno, inscritas em suas próprias estruturas hierárquicas, todas sexualmente conotadas. Entretanto, a

Escola é ao mesmo tempo um dos princípios mais decisivos na mudança da relação entre os sexos, devido às contradições que nela ocorrem e às que ela própria induz. A última instituição de reprodução da divisão dos gêneros é o *Estado*, que veio reafirmar a normatização do patriarcado privado com as de um patriarcado público, inscrito em todas as instituições encarregadas de gerir e regulamentar a existência cotidiana da unidade doméstica. A unidade doméstica masculinista garantida pelo Estado impõe a linguagem patriarcal no espaço privado, miticamente construído enquanto lugar do corpo e do feminino.

O espaço público e social se encontra no lugar da lei, aquela que o torna heterogêneo e reprime o que “não convém” e o que “não se faz”, ações destruidoras da reputação pessoal do usuário. A conveniência é o gerenciamento simbólico da face pública de cada um de nós desde que nos achamos na rua. É simultaneamente o meio pelo qual se é percebido e o modo de se permanecer submisso a tal conveniência. A taxa da conveniência é proporcional à indiferenciação na manifestação corporal das atitudes. A comunicação corporal e verbal é fragmentária, linguagem de meias-palavras, fixada no sorriso e na polidez. As regras simbólicas da vida cotidiana legitimam as maneiras de falar, de se apresentar, de se manifestar no campo social do sujeito “público” que toma lugar entre os seus. O espaço exterior, o oficial e público é o reduto de legitimação da linguagem masculina. A suposta ordem social garantida pelo discurso masculinista regula as trocas simbólicas, a linguagem e os atos performativos corporais que tomam parte no espaço público.

O modo verbal sob o qual a sexualidade é semantizada no bairro pelos controles da convivência é sobretudo a ambiguidade do sentido. Este estatuto particular da linguagem sexual tem inúmeras causas. Será facilmente evocado o peso das coerções morais, religiosas, tradicionais. [...] O duplo sentido, a ambiguidade, o jogo-de-palavras, tudo isto é apenas um duelo necessário que permite ao frequentador de um bairro enfrentar os limites do interdito no jogo

relacional. A conveniência autoriza a dizer mais do que o estritamente conveniente, a produzir um benefício que reforça o processo do reconhecimento por uma participação simbólica na gestão da diferença dos sexos em um território dado. (MAYOL *apud* CERTEAU, 1996, p. 61).

A eminente necessidade de re-significação dos espaços, da linguagem, da história e principalmente das normas que regem o universo cotidiano do sujeito corporificado se torna legítima por possibilitar um ambiente de trocas simbólicas mais éticas em relação aos diferentes construtos sociais de gêneros e identidades sexuais. Como Bourdieu (1999) aponta, a história não pode ser senão produto de um trabalho histórico de eternização. O que significa que, para escapar totalmente do essencialismo, o importante não é negar as constantes e as invariáveis, que fazem parte, incontestavelmente da realidade histórica. É preciso reconstruir a história do trabalho histórico de des-historicização, ou a história da recriação continuada das estruturas objetivas e subjetivas da dominação masculina, que se realiza permanentemente desde que existem homens e mulheres, e através da qual a ordem masculina se vê continuamente reproduzida através dos tempos.

Em suma, ao trazer à luz as invariantes trans-históricas da relação entre os “gêneros”, a história se obriga a tomar como objetivo o trabalho histórico de des-historicização que as produziu e reproduziu continuamente, isto é, o trabalho constante de diferenciação a que homens e mulheres não cessam de estar submetidos e que os leva a distinguir-se masculinizando-se ou feminilizando-se. Ela deveria empenhar-se particularmente em descrever e analisar a (re)construção social, sempre recomeçada, dos princípios de visão e de divisão geradores dos “gêneros” e, mais amplamente, das diferentes categorias de práticas sexuais (sobretudo heterossexuais e homossexuais), sendo a própria heterossexualidade construída socialmente e socialmente construída como padrão universal “normal”, isto é, distanciada da ignomínia da “contranatureza”. (BOURDIEU, 1999, p. 102).

O conceito de *partilha do sensível* proposto por Rancière (2005), participação em um conjunto comum e ao mesmo tempo divisão de partes exclusivas, será possível apenas dentro de um regime ético de construção sexual não binária dos corpos enquanto sujeitos. A partilha democrática do sensível permite ao corpo se “fazer” enquanto um

sujeito duplo, livre da matriz heterossexual. Ela tira o corpo do “seu” lugar feminino, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço masculino das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante.

O mais importante talvez seja o correlato: o fazedor de mimesis confere ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar. É nessa re-partilha do sensível que consiste sua novidade, mais ainda do que no perigo dos simulacros que amolecem as almas. Assim, a prática artística não é exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. (RANCIÈRE, 2005, p. 65).

DESTITUIÇÃO E LABOR:

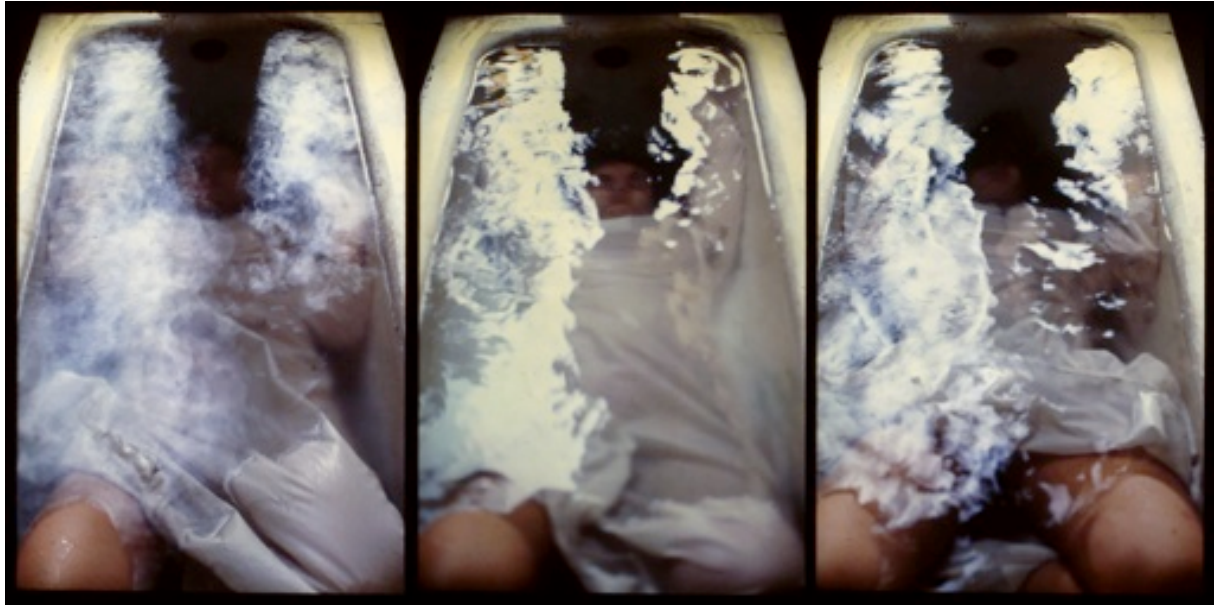
O SER-SUJEITO E O SER MATÉRIA

Através do espelho

O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível do meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim.

O olho e o espírito

Maurice Merleau-Ponty



Desejo abjeto

A matéria-prima que escolhi trabalhar carrega consigo um grande valor simbólico, subjetivo para aquele que doa, tátil para aquele que veste. Cabelos são capazes de estabelecer trocas simbólicas em um âmbito muito além do esperado ou calculado. Cabelos nunca me faltam, eles sempre chegam, muito mais depressa que minhas mãos são capazes de tecer. Chegam de todas as partes, cortados, doados, embrulhados para presente, repletos de recomendações e histórias. Ganho cabelos no Natal e no meu aniversário, as pessoas sempre lembram de mim por causa dos cabelos, sempre existe, em algum lugar, uma mecha guardada que espera sua vez no tear. As histórias, as mais diversas. A trança que amarra com fita vermelha os cachos louros da criança, guardada por mais de trinta anos, chegou às minhas mãos em um ato de alívio da antiga dona, da filha que teve os cabelos cortados e guardados pela mãe, dela escutei o relato: *“não gostaria de deixar este fardo para minha filha”*. Guardar cabelos para alguns é um fardo, uma relíquia nefasta que não se pode abandonar no lixo, é preciso guardar e superar o asco. Os cabelos recém-cortados, longos, emaranhados e embrulhados para presente, chegaram até minhas mãos no dia de Natal em um ato de solidariedade e sacrifício pelo desejo de vida. Um jovem de vinte e poucos anos estava com câncer de estômago, e a quimioterapia fazia-lhe cair o cabelo. Para apoiá-lo, cinco de seus amigos, dentre eles dois primos meus, raspam a cabeça. Os cabelos dos cinco rapazes chegaram a mim dessa forma, embrulhados com um laço de fita, na vontade de manter vivo o amigo desenganado. Um rito simbólico que carrega a vontade de vida na matéria morta. Algumas vezes me encho de dedos para interferir em cabelos assim, tão carregados de desejos simbólicos. Sinto-me assumindo uma

responsabilidade enorme, maior que eu, meu trabalho e minha pesquisa. Quando me dou conta de que a proposição artística parece realmente cumprir o papel simbólico para o qual ela se propõe, percebo a dimensão das trocas simbólicas que passam a ser estabelecidas a partir de um simples pedido artístico meu. Muito além da instituição museológica ou acadêmica, a arte realmente começa a transitar poeticamente na sociedade, partilhando desejos e corpos sensíveis. Compreendo então que um pedido artístico nunca é simples, por mais ingênuo que soe, é sempre uma atitude política e simbólica.

Não só de cabelos se faz minhas coleção corporal. Chegam dentes cariados, potes de unhas, sêmen do casal de namorados que preenche junto o mesmo frasco, lipoma (mioma de gordura) extraído em cirurgia e cuidadosamente guardado pela dona. Toda matéria que chega até minhas mãos passa por algum tipo de ritual, como um processo de agregação simbólica à coleção, que se organiza em altares de vidro cada vez maiores. Coleciono, entre ganhos e compras, belos frascos de vidro, que permanecem vazios até que surja a matéria corporal adequada ao seu preenchimento. Trocar a relíquia de relicário, abandonar os frascos plásticos hospitalares para ganhar a graça dos frascos de perfume ou de vidros de farmácia antigos, adicionar formol, lacrar, eternizar o corpo morto no ritual simbólico. Rito pelo rito, sem mito, bruxaria sem feitiço, valor simbólico agregado e transformado na re-combinação dos corpos doados. A matéria morta capaz de trazer vida ao espaço dos rituais, onde corpos vestem corpos entre outros corpos, todos docemente tornados vivos, do estado de mumificação, através do ato deliberado de se sentir carnalmente. Ato erótico que estabelece a tão desejada troca simbólica entre Eros e Thanatos. Aos poucos meus convites vão sendo aceitos, surgem então as demandas poéticas e inicia-se assim o processo de construção coletiva. Não posso mais me referir ao trabalho como *meu*, há tempos ele já não me

pertence mais, agora *sou* apenas *ato*. Sou o convite para a explosão de um desejo eminente em sujeitos cansados de seu determinismo biológico, cultural e social. Sujeitos que, construídos sobre corpos desejosos de sentir na carne a vertigem da morte, se dissolvem na impossibilidade da continuidade do ser.



Nem sujeito nem objeto

Abjeção dos corpos materializados pelas vias tortuosas da perda corporal, caída na construção do sujeito e da linguagem. Abjeção pelo resto, detrito asqueroso, resíduo morto, desperdício na ausência de vida pelo excesso de matéria humana, memória embriagada de sentidos, tato, cheiro, sabor. Abjeção pelo grotesco no corpo monstruosamente constituído pelo seu dentro, o interior repugnante de um sujeito racionalmente asséptico. Abjeção que não deixa nunca de ser erótica, corpo sedutoramente ornamentado pelos seus próprios detritos, estetização de uma vestimenta que interfere no comportamental de quem a porta, muito além do simples vestir-se controlado e paramentado pela moda, um vestir-se que carrega consigo a solenidade inerente ao ritual. Abjeção manifestada pelo rito erótico da sujeira, rito que promove a limpeza sacralizante da sujeira, construção simbólica materializada por uma linguagem artística. Abjeção estetizada a partir do erotismo, provação da vida até a morte pela compreensão da necessidade de se jogar com a matéria, depositária tanto de vida como de morte, forma única de lidar com a eminência de morte que implica no simples fato de se estar vivo. O destino certo do cadáver se assemelha ao princípio determinante do nascimento, a mistura com a matéria corporal abjeta, vísceras, sangue excrementos, tecidos mortos, carne em transição. A perda corporal fundamental do ser, consciência corporal recalcada na falta da materialidade interna do corpo, sujeito fisicamente constituído pelo recalque da sujeira. Posicionar o trabalho perante o sujeito culturalmente constituído, o meu e o teu... Organizar a perda corporal segundo uma formalidade estética, pensada além do visual, através do corpo, em todos os seus sentidos físicos e inconscientes. Indagar ao outro sobre a possibilidade do deslocamento da consciência corporal, desestabilizar no contato erótico com o abjeto,

o desejo que suscita a abjeção é o princípio do desejo erótico que proponho. Toque de uma fazenda estranhamente familiar, trama de uma matéria mortalmente viva.

CAPÍTULO 3

A ABJEÇÃO COMO ORIGEM:

PARA ALÉM DO LIMITE DA REPRESSÃO ORIGINAL

Por que a abjeção? Por que o abjeto? Porque a história e a sociedade impõem-nos. No horror. Os ritos, as religiões, a arte não fariam mais que conjurar a abjeção? Arte do abjeto, como Julia Kristeva denominou, das excreções, daquilo que desestrutura a ordem, a identidade e os significados controlados e controladores, é uma arte fruto da violência da exclusão da abjeção, mas que, ao mesmo tempo, a desafia. Essa arte não apenas comemora a barbárie pós-moderna e a liberdade que a acompanha, como também expõe a dor, o trauma e o recalque provocados pela exclusão violenta da abjeção. A arte abjeta é sugerida como catarse, uma espécie de válvula de escape e um balanço, compensação dos recalques purificadores provocados pela cultura. Do entusiasmo à dor, a catarse revela o impuro, o outro da sabedoria. O enfrentamento com a impossibilidade de desvencilhar-se do impuro mantém aberta a ferida que permite sua re-significação, diferente do impuro original, a repetição sobre um outro registro aquém e além da linguagem.

A abjeção é simplesmente a incapacidade de assumir com uma força suficiente o ato imperativo da exclusão das coisas abjetas (que constitui o fundamento da existência coletiva). [...] O ato de exclusão tem o mesmo sentido que a soberania social ou divina, mas ele não está mais situado no mesmo plano: ele se situa precisamente no domínio das coisas e não, como a soberania, no domínio das pessoas. Ele difere dela então da mesma forma que o erotismo anal difere do sadismo. (BATAILLE *apud* KRISTEVA, 1980, p. 70, tradução nossa).²³

A podridão futura do cadáver

A abjeção, segundo Kristeva, não possui um objeto definível, é um misto de afeto e pensamento que solicita, inquieta, fascina o desejo, mas que não se deixa

²³ L'abjection est simplement l'incapacité d'assumer avec une force suffisante l'acte impératif d'exclusion des choses abjectes (qui constitue le fondement de l'existence collective). [...] L'acte d'exclusion a le même sens que la souveraineté sociale ou divine, mais il n'est pas situé sur le même plan : il se situe précisément dans le domaine des choses et non, comme la souveraineté, dans le domaine des personnes. Il en diffère donc de la même façon que l'érotisme anal diffère du sadisme. (BATAILLE *apud* KRISTEVA, 1980, p. 70).

seduzir. O abjeto não se apresenta como um objeto, não se trata do correlato do sujeito, capaz de oferecer apoio em alguém ou algo distinto. “*Do objeto, o abjeto possui somente uma qualidade - aquela que se opõe ao eu.*” (KRISTEVA, 1980, p. 9, tradução nossa).²⁴ O abjeto é uma espécie de objeto destituído, um excluído, atraído para onde o sentido desmorona. “*A cada eu o seu objeto, a cada super-eu o seu abjeto.*” (KRISTEVA, 1980, p. 10, tradução nossa).²⁵ O abjeto é o fora do “eu”, um “algo” que não se pode reconhecer como coisa, um peso de não sentido, mas que não carrega nada de insignificante, o abjeto esmaga o sujeito. “*No limite da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se a reconheço, me aniquila. O abjeto e a abjeção são aqui minhas barreiras. Início de minha cultura.*” (KRISTEVA, 1980, p. 10, tradução nossa).²⁶ Asco, repulsão, náusea, espasmos e vômitos protegem o sujeito, separam-no da impureza, e o levam a se encontrar nos limites de sua condição de vivente, nos limites da abjeção. Antes mesmo que as coisas sejam significáveis, o “eu” expulsa o abjeto e cria seu próprio território rodeado pela abjeção. O medo cimenta o espaço intermediário do “eu”, confrontando-se incessantemente com este outro lugar, vomitado, expulsado, caído. “*Esses dejetos caem para que eu viva, até que, de perda em perda, dele não me reste nada, e que meu corpo tombe inteiro para além do limite, cadere, cadáver.*” (KRISTEVA, 1980, p. 11, tradução nossa).²⁷ O cadáver é o cúmulo da abjeção, é a morte infestando a vida, o mais repugnante dos desperdícios, um limite que invade o todo. Em relação ao cadáver, não é mais o “eu” que expulsa, o “eu” é expulsado, o limite tornou-se aqui um objeto, o cadáver. Neste ponto, do cadáver,

²⁴ « De l’objet, l’abject n’a qu’une qualité - celle de s’opposer à je. » (KRISTEVA, 1980, p. 9).

²⁵ « A chaque moi son objet, à chaque surmoi son abject. » (KRISTEVA, 1980, p. 10).

²⁶ « A la lisière de l’inexistence et de l’hallucination, d’une réalité qui, si je la reconnais, m’annihile. L’abject et l’abjection sont là mes garde-fous. Amorces de ma culture. » (KRISTEVA, 1980, p. 10).

²⁷ « Ces déchets chutent pour que je vive, jusqu’à ce que, de perte en perte, il ne m’en reste rien, et que mon corps tombe tout entier au-delà de la limite, cadere, cadavre. » (KRISTEVA, 1980, p. 11).

onde o abjeto se torna um objeto, que se pode reconhecer também o lugar da obra de arte abjeta. Secreções, fios de cabelos e demais resíduos corporais fazem parte do domínio da abjeção e ainda não se configuram como objetos. A transformação do abjeto em objeto pode acontecer através da construção da obra de arte, estetização cultural de elementos constituintes da abjeção. O limite da abjeção imposto pelo cadáver pode se apresentar também como o limite da obra de arte, que coloca a abjeção como um objeto angustiante.

[...] o que chamamos de morte é, em primeiro lugar, a consciência que temos dela. Percebemos a passagem do estado do ser vivo para o cadáver, quer dizer, para o objeto angustiante que é para o homem o cadáver de outro homem. Para cada um dos que ele fascina, o cadáver é a imagem de seu destino. Ele testemunha a violência que não somente destrói um homem, mas que destruirá todos os homens. A interdição que toma conta dos outros diante da visão do cadáver é o recuo pelo qual eles rejeitam a violência, pelo qual eles se separam da violência. (BATAILLE, 2004, p. 69).

De acordo com Bataille (2004) o morto é um perigo para aqueles que ficam, o cadáver precisa ser enterrado para proteger os vivos do “contágio”. *“O uso da sepultura é a testemunha de uma interdição parecida com a nossa relativa aos mortos e à morte.”* (BATAILLE, 2004, p. 69). A idéia de contágio se liga ao processo de decomposição do cadáver. Na desordem da podridão futura se vê uma força temível, agressiva, é a imagem do destino. O cadáver assume a abjeção do desperdício, corpo podre, sem vida, que se torna objeto-dejeto poluente de transição, duplo inseparável de uma humanidade cuja vida se confunde com o simbólico. O cadáver é a poluição fundamental. O horror do cadáver é o signo da violência, a ameaça pelo contágio da violência. Um cadáver é nada, um objeto marcado pelo signo do nada. Para os que sobrevivem, o cadáver ameaçador não responde a nenhuma expectativa com a que tínhamos ao ser outrora viventes. O corpo caído é um objeto, menos que nada, pior que nada. O temor ao cadáver, que é o fundamento da repugnância, não é movido

pela ameaça objetiva. O horror que temos dos cadáveres é próximo dos sentimentos que temos diante dos excrementos humanos. Bataille (2004) afirma ainda que a violência e a morte possuem um duplo sentido: o horror não afastado ligado ao apego à vida; e por outro lado, um elemento solene. A visão aterradora do cadáver nos fascina e provoca uma perturbação soberana.

Para que a obra de arte atinja o mesmo “status” de objeto do abjeto que o cadáver, é necessário que ela seja capaz de suscitar, ao mesmo tempo, a violência e a solenidade do cadáver. A abjeção na obra de arte precisa de uma adesão inabalável ao interdito. Perversão dicotômica capaz de formatar e desprezar a Lei, capaz de constatar a impossibilidade da Religião, da Moral, do Direito, a obra, seu semblante necessário e absurdo, brinca com o abjeto, se aparenta com a perversão.

O abjeto é perverso porque ele não abandona nem assume um interdito, uma regra ou uma lei; mas os deforma, despista, corrompe; serve-se deles, usa-o, para melhor negá-los. Ele mata em nome da vida: é o déspota progressista; ele vive ao serviço da morte: é o traficante geneticista; reapodera o sofrimento do outro para o seu próprio bem: é o cínico (e o psicanalista); assenta seu poder narcisístico fingindo expor seus abismos: é o artista que exerce sua arte como um “negócio”... A corrupção é sua figura mais divulgada, a mais evidente. Ela é a figura socializada do abjeto. (KRISTEVA, 1980, p. 23, tradução nossa).²⁸

Na série *The Morgue* (Figura 34) de 1992, Andrés Serrano apresenta fragmentos de corpos de cadáveres fotografados em necrotérios. Imagens de feridas, mutilações, membros carbonizados, não se trata tanto da representação da dor, mas da apresentação da morte e sobretudo do cadáver, daquilo que sempre se deixa de fora, que cai²⁹. Existe algo obsceno no cadáver que de algum modo nos atrai, e por isso

²⁸ « L'abject est pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert, en use, pour mieux les dénier. Il tue au nom de la vie : c'est le trafiquant généticien ; il réapproprie la souffrance de l'autre pour son propre bien : c'est le cynique (et le psychanalyste) ; il rassoit son pouvoir narcissique en feignant d'exposer ses abîmes : c'est l'artiste qui exerce son art comme une « affaire »... La corruption est sa figure la plus répandue, la plus évidente. Elle est la figure socialisée de l'abject. » (KRISTEVA, 1980, p. 23).

²⁹ Cadáver, assim como o verbo esquecer, vem do latim *cadere*, cair.

mesmo deve ser obscurecido, ocultado. A interdição da morte não previne necessariamente contra o desejo de olhar e até mesmo de tocar, na presença do cadáver o horror é imediato, certo e irresistível. *“A violência que reveste a morte só induz à tentação em um sentido, se for o caso de encarná-la em nós contra um ser vivo, se o desejo de matar nos avassala.”* (BATAILLE, 2004, p. 274). De acordo com Márcio Seligmann-Silva a arte de Serrano estetiza a visão da morte, caminha na direção de uma superestetização, que acaba culminando em uma antiestética, percepção em demasia e transforma-se em impossibilidade de percepção.

É interessante notar que em *The Morgue* as imagens que menos chocam são também as menos estetizadas - como em *Pneumonie due to drowning* e em *Multiple stabbing*. Nessa última, o elemento terrífico que acompanha a contemplação das demais obras é atenuado pela visão do sangue e da sujeita, que tem o efeito de “humanizar” a morte. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 41).

A estetização dos cadáveres de Serrano provoca uma espécie de “cegueira” da percepção, assim como na arte do sublime, mas pelo caminho do abjeto. A imagem do cadáver nos puxa para baixo, ao contrário do sublime que eleva, ela quer nos mostrar o ilimitado sem medo da visão do real. Serrano não enfrenta a questão da ética do limite, o artista apaga todos os limites que separam a abjeção e a possibilidade de uma reflexão sobre a ética. *“O fundamentalismo estético de Serrano bloqueia a passagem para o ético e leva, paradoxalmente, à desmontagem (e recriação) do estético. Ele des-significa e des-realiza o cadáver e a morte via sua estetização [...]”* (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 42). As fotografias *The Morgue* de Serrano bloqueiam a relação de apreciação estética, o olhar fica cegado e dominado pelo reflexo do asco. O sacrifício e a abominação chanfram a sua verdadeira interdependência no momento em que o cadáver pende de objeto de culto em objeto de abominação. A visão do corpo morto subjugua e sujeita ao sacrifício: separo-me do objeto morto pelo sacrifício. O tabu

aparece então como o contrapeso do sacrifício: proibir antes que matar. A estetização do cadáver funciona como uma espécie de tabu em relação ao corpo morto, uma interdição sacrificial, forma de abominação através da estética. A separação do cadáver pela abominação assegura uma lei que se desvia, corta-se, expulsa-se, proíbe o cadáver.

[...] o objeto abjetado do qual me separo pela abominação, assegura-me de uma lei pura e santa, desvia-se, corta-se, expulsa-se. O abjeto arranca-me do não diferenciado e me sujeita a um sistema. Abominação é em suma um contraponto ao consagrado, o seu esgotamento, o seu fim. (KRISTEVA, 1980, p. 129, tradução nossa).³⁰

A abjeção de si, o duplo do sublime

Partindo-se do preceito de Kristeva (1980) de que o abjeto solicita e pulveriza simultaneamente o sujeito, quando, após suas vãs tentativas de se reconhecer fora de si, encontra o impossível, e vê que ele não é outro senão o abjeto. *“Nada como a abjeção de si para demonstrar que toda abjeção é de fato o reconhecimento da falta fundadora³¹ de todo ser, sentido, linguagem, desejo.”*(KRISTEVA, 1980, p. 12-13, tradução nossa).³² Kristeva propõe que se imaginarmos a experiência da falta prévia ao ser e ao objeto, compreenderemos então que seu único significado é a abjeção, e mais ainda a abjeção de si.

[...] a abjeção pode ser para aquele que, no reconhecimento dito da castração, se desvia de suas escapatórias perversas, para se oferecer como o não-objeto mais precioso, seu próprio corpo, seu próprio ser, perdido a partir daí como

³⁰ « [...] l’objet abjecté dont je me sépare par l’abomination, s’il m’assure d’une loi pure et sainte, me détourne, me retranche, m’expulse. L’abject m’arrache à l’indifférencié et m’assujettit à un système. L’abominé est en somme une réplique au sacré, son épuisement, sa fin. » (KRISTEVA, 1980, p. 129).

³¹ Deslizando sempre muito rápido nessa palavra de falta, a psicanálise hoje em dia só conserva em suma o produto mais ou menos fetiche, o “objeto da falta”.

³² « Rien de tel que l’abjection de soi pour démonter que toute abjection est en fait reconnaissance du *manque* fondateur de tout être, sens, langage, désir. » (KRISTEVA, 1980, p. 12-13).

próprio, dejetado, abjeto. O fim da cura psicanalítica pode até aí nos conduzir. Tormentos e delícias do masoquismo. (KRISTEVA, 1980, p. 13, tradução nossa).³³

O ato de ficar careca (Figura 35) não deixou de ser uma oferta do meu próprio corpo à abjeção. Para além das discussões de gênero e de construção da beleza, meu sacrifício capilar foi apreendido socialmente como doença. A abjeção provocada pela ausência de cabelos não foi compreendida como escolha estética, mas como condição reguladora do tratamento de quimioterapia. No curto espaço de tempo que minha cabeça esteve absolutamente livre de cabelos, recebi olhares, comentários e tratamentos mais próximos da condolência que do estranhamento. A abjeção relativa a construção social da beleza não chegou a se manifestar efetivamente. A condição social do meu sujeito foi pulverizada em uma situação de abjeção não esperada. Essencialmente diferente da inquietante estranheza de uma mulher careca - aos homens parcialmente calvos é permitida a adoção opcional da careca -, mais violenta, também, a abjeção se construiu sobre o não reconhecimento de meus próprios pares, nada me era familiar. Experimentei um sentido da abjeção que não era o meu, acabei caindo em um território abjeto extremamente bem demarcado, o da enfermidade. A careca pode aqui ser compreendida como o sintoma do câncer. *"No sintoma, o abjeto me invade, eu me torno abjeto"*. (KRISTEVA, 1980, p. 19, tradução nossa).³⁴

O *sintoma*: uma linguagem, declarante falha, estrutura dentro dos corpos um estrangeiro inassimilável, monstro, tumor e câncer, que os ouvintes do inconsciente não entendem, pois está fora dos caminhos do desejo que aproxima seu sujeito perdido. A sublimação, ao contrário, não é nada mais do que a possibilidade de nomear o pré-nominal, pré-objetal, que só é de fato um

³³ « [...] l'abjection peut être pour celui qui, dans la reconnaissance dite de la castration, se détourne de ses échappatoires perverses, pour s'offrir comme le non-objet le plus précieux, son propre corps, son propre moi, perdus désormais comme propres, déchus, abjects. La fin de la cure analytique peut nous y conduire, on le verra. Affres et délices du masochisme. » (KRISTEVA, 1980, p. 13).

³⁴ « Dans le symptôme, l'abject m'envahit, je le deviens. » (KRISTEVA, 1980, p. 19).

trans-nominal, trans-objetal. (KRISTEVA, 1980, p. 19, tradução nossa).³⁵

Se o abjeto é uma premissa do signo para um não-objeto, compreende-se que ele se aproxima por um lado do sintoma somático, e por outro da sublimação. Escolher ficar careca está fora dos caminhos do desejo, ao menos no âmbito convencional da atitude, promovendo conseqüentemente a inassimilação do sujeito dado. A abjeção foi uma condição reguladora apenas perante o julgamento externo, eu nunca estive sob quimioterapia, o meu sujeito não chegou a se constituir enquanto abjeção não-objetal. Talvez, na realidade, eu tenha chegado a um estado mais próximo do sublime, pela detenção da abjeção proveniente do sintoma. Não cheguei a desmentir o câncer perante o julgamento externo do sintoma, mas reafirmei internamente a saúde perfeita. *“O abjeto está rodeado de sublime. Não é o mesmo momento do percurso, mas é o mesmo sujeito e o mesmo discurso que os faz existir.”* (KRISTEVA, 1980, p. 19, tradução nossa)³⁶ A consciência de não ser portadora da abjeção regulada pelo sintoma “careca” foi capaz de abrir a vivência ao sentido da opção, a escolha por uma nova forma de experiência corporal, experiência sublime na qual meu sujeito se perdeu para simplesmente ser.

Pois o sublime, também não tem objeto. [...] O “objeto” sublime se dissolve nos transportes de uma memória sem fundo. É ele que, de estação em estação, de memória em memória, de amor em amor, transfere esse objeto ao ponto luminoso de ofuscamento onde me perco para ser. Aqui eu percebo, que eu o nomeio, o sublime acontece - ele sempre acontece - uma cascata de percepções e de palavras que estendem a memória ao infinito. Eu esqueço então o ponto de partida e me encontro levada para um universo secundário, defasado daquele onde “eu” estou: deleite e perda. Não aquém mas sempre com e através da percepção e das palavras, o sublime é um *a mais* que nos preenche, que nos excede e nos faz estar ao mesmo tempo *aqui*, jogados, e *lá*, distintos e brilhantes. Desvio, clausura impossível. Tudo falho, alegria:

³⁵ « Le symptôme : un langage, déclarant forfait, structure dans le corps un étranger inassimilable, monstre, tumeur et cancer, que les écouteurs de l'inconscient n'entendent pas car c'est en dehors des sentiers du désir que se blottit son sujet égaré. La *sublimation*, au contraire, n'est rien d'autre que la possibilité de nommer le pré-nominal, le pré-objectal, qui ne sont en fait qu'un trans-nominal, un trans-objectal. » (KRISTEVA, 1980, p. 19).

³⁶ « L'abject est bordé de sublime. Ce n'est pas le même moment du parcours, mais c'est le même sujet et le même discours qui les font exister. » (KRISTEVA, 1980, p. 19).

fascinação. (KRISTEVA, 1980, p. 19, tradução nossa)³⁷

No projeto *Intra-Venus* (Figura 36) de 1992 de Hannah Wilke, executado enquanto a artista se submetia ao tratamento de linfoma³⁸, a condição reguladora do sintoma rege o sistema de abjeção corporal que escancara, em uma extensa série de fotografias, aquarelas, pinturas, desenhos e objetos, a debilidade corporal da artista. Assumindo uma postura claramente feminista, Hannah Wilke trabalhou amplamente durante os anos 70 e 80 o corpo feminino como suporte para proposições e indagações acerca da condição social da mulher. Contrapondo valores, Wilke lidava criticamente com questões que transitavam entre beleza e sedução feminina, rituais primitivos de escarificação corporal e estereótipos maternos de origem judaica. O diagnóstico da doença em 1987 modificou a relação da artista com os símbolos corporais, o glamour de suas fotos anteriores, que faziam referência direta ao universo da moda e das modelos, dissolve-se na deterioração física de seu corpo. No díptico fotográfico anterior à doença da artista, *Portrait of the Artist with her Mother, Selma Butter (So Help Me Hannah séries)* (Figura 37) de 1978-81, o belo corpo nu da artista, que aparece coberto com pequenas armas de brinquedo, entra em contraposição direta com o torso nu e mastectomizado da mãe de Wilker. A impotência diante da doença da mãe se torna evidente diante do vão pedido de ajuda, o corpo saudável incapaz de ajudar o corpo enfermo. O corpo belo e saudável da artista se transforma mais tarde no corpo quimioterápico e frágil da mãe, incorporando a mãe, seu pedido por ajuda e sua

³⁷ « Car le sublime, lui non plus, n'a pas d'objet. [...] L' « objet » sublime se dissout dans les transports d'une mémoire sans fond. C'est elle qui, de station en station, de souvenir en souvenir, d'amour en amour, transfère cet objet au point lumineux de l'éblouissement où je me perds pour être. Aussitôt que je le perçois, que je le nomme, le sublime déclenche - il a toujours déjà déclenché - une cascade de perceptions et de mots qui élargissent la mémoire à l'infini. J'oublie alors le point de départ et me trouve portée dans un univers second, décalé de celui où « je » suis : délectation et perte. Non pas en deçà mais toujours avec et à travers la perception et les mots, le sublime est un *en plus* qui nous enfle, qui nous excède et nous fait être à la fois *ici*, *jetés*, et *là*, autres et éclatants. Écart, clôture impossible, Tout manqué, joie : fascination. » (KRISTEVA, 1980, p. 19).

³⁸ Forma de câncer sangüíneo que se origina nos linfonodos (gânglios) do sistema linfático. As formas de tratamento são similares as da leucemia e podem incluir quimioterapia, radioterapia e transplante de medula óssea.

doença, Wilke apresenta seu corpo em processo de degradação. O gradual surgimento do sintoma adquire o papel construtivo da abjeção, o corpo tornado podre, o sujeito tornando abjeto ao assumir sua própria ameaça. Wilke trabalha ainda, dentro do projeto Intra-Venus, com a condição capilar reguladora do câncer e da quimioterapia. Na série de “pinturas” intitulada Brushstrokes (Figura 38), Wilke desenhava com as mechas de cabelo que iam caindo durante a quimioterapia. Hannah Wilke se vale do sintoma abjeto para regular o trabalho, é a decorrência natural do tratamento de câncer utilizada como artifício artístico, condição oposta àquela que estabeleço em meu trabalho capilar, que se fundamenta em uma destituição capilar por escolha deliberada. *“Se o abjeto já é uma premissa de signo para um não-objeto, nos limites do recalamento originário, compreende-se que ele se aproxima por um lado do sintoma somático, e por outro da sublimação.”* (KRISTEVA, 1980, p. 19, tradução nossa).³⁹ A existência do sintoma somático, o corpo enfermo e debilitado impossibilitam o surgimento do sublime no projeto Intra-Venus de Wilke, mas a possibilidade de sublimação do sintoma em minha destituição capilar permite, em contraponto, a sublimação do sintoma que se manifesta apenas externamente.

A arte pensada como ação capaz de retomar o seu papel de ritual sacrificial, local de teste e abalo das idéias, se torna o espaço de cruzamento das fronteiras da sociedade. Localizada no espaço marginal, na dissolução dos limites da abjeção, a arte se manifesta como aquilo que é excluído da sociedade voltada para a produtividade. Ela pode se manifestar livremente como também fazer voltar-se contra o recalque que sustenta a vida social cotidiana. Ao artista é permitido assumir o papel de proto-homem, anterior ao simbólico, que representa tanto o excluído, a abjeção que está na

³⁹ « Si l’abject est déjà une amorce de signe pour un non-objet, aux lisières du refoulement originaire, on comprendre qu’il côtoie d’une part le symptôme somatique, de l’autre la sublimation. » (KRISTEVA, 1980, p. 19).

nossa origem, como o cultuado na arte dita “aurática”. Ele encarna a nossa origem, encena o papel marginalizado de rito iniciatório e está além do bem e do mal. O artista é a origem pura, pré-diferencial do valor e dos valores. Segundo Seligmann-Silva o artista é o performer, nele arte e corpo são uma e mesma coisa, o artista é levado a reencenar a proto-cisão do homem.

Proto-cisão significa aqui a construção do “eu” pela “passagem pela experiência da dor” - e da sua negação. A “arte da dor” justamente desfaz a negação/recalque da experiência dolorosa, bem como, em termos da “história da civilização”, quebra os tabus que haviam sido construídos em torno do corpo e de suas excreções. (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 35).

A arte do corpo, com seus rituais de regressão, pretende redesenhar o homem, e para tal precisa primeiro apagar os limites da abjeção, dos conceitos e das polaridades que sustentavam a sua identidade. Na tentativa de reinscrever o simbólico, o artista avança no território do animal, onde o abjeto confronta, ameaça como os representantes do assassinato e do sexo. Pulsão sexual e crueldade sempre andaram juntas desde as nossas origens, da relação pré-objetal, violência imemorável da qual um corpo se separa de outro para ser. Não se trata da produção de obras ligadas à mimesis, mas à manifestação da arte como interiorização do sacrifício, purificação da abjeção, pela e através da própria abjeção. Essa arte é filha do culto da “pulsão de morte”.

As diversas modalidades de purificação do abjeto - as diversas catarses - constituem a história das religiões, e terminam nestas catarses que por excelência são a arte, abaixo e para além da religião. Vista sob este ângulo, a experiência artística, enraizada no abjeto que diz e que por lá mesmo purifica, aparece como a componente essencial da religiosidade, talvez por ser destinada a sobreviver frente ao desmoronamento das formas históricas das religiões. (KRISTEVA, 1980, p. 24-25, tradução nossa).⁴⁰

⁴⁰ « Les diverses modalités de purification de l’abject - les diverses catharsis - constituent l’histoire des religions, et s’achèvent dans cette catharsis par excellence qu’est l’art, en deçà et au-delà de la religion. Vue sous cet angle, l’expérience artistique, enracinée dans l’abject qu’elle dit et par là même purifie, apparaît comme la composante essentielle de la religiosité. C’est peut-être pourquoi elle est destinée à survivre à l’effondrement des formes historiques des religions. » (KRISTEVA, 1980, p. 24-25).

Fronteiras do corpo limpo e o ritual sagrado da sujeira

Os orifícios corporais e os objetos poluentes por eles excretados são de dois tipos: excrementos e menstruais. As lágrimas e o esperma, que se referem às bordas do corpo, não possuem valor de poluição. Os excrementos representam o perigo que emana do exterior da identidade, podres, infecciosos, cadavéricos, doentios, ameaçam o “eu” pelo “não-eu”, a vida ameaçada pela morte. O que sai do corpo, em oposição do que entra pela boca, mancha o corpo limpo e suscita a abjeção. Os materiais fecais significam aquilo que não para de se separar de um corpo, em estado de perda permanente. É pelo preço dessa perda que o corpo fica limpo, os dejetos anais são a primeira separação material domável pelo ser humano. Em oposição aos excrementos, o sangue menstrual representa o perigo vindo do interior da identidade, social ou sexual. O sangue menstrual ameaça a relação entre os sexos dentro de uma harmonia social.

Estes dois tipos de mancha podem ter em comum, sem recorrer ao erotismo anal ou ao medo da castração, a competência do materno e do feminino, onde o materno é o apoio do real. A autoridade materna é estabelecida após as primeiras frustrações essencialmente orais.

Por frustrações e proibições, esta autoridade faz do corpo um *território* com zonas, orifícios, pontos e linhas, superfícies e buracos onde se marca e se exerce o poder arcaico do controle e do abandono, a diferenciação do limpo e do sujo, do possível e do impossível. “Lógica binária”, cartografia primária deste corpo que chamo *semiótico* para dizer que, em estado de precondição da linguagem, ele é tributário do sentido, mas de uma maneira que não é a dos signos *linguísticos* e nem a da ordem *simbólica* que eles instauram. A autoridade materna é a depositária desta topografia do corpo *limpo* nos dois sentidos do termo; ela se distingue das leis paternas nas quais, com a fase fálica e a aquisição da linguagem, flui-se o destino do homem. (KRISTEVA,

A linguagem e a cultura estabelecem uma separação na topografia corporal ao recalcar a autoridade materna. Questionando-se então sobre o que é recalçado quando a instituição simbólica legal e fálica da linguagem não exerce a separação corporal de maneira radical, abrimos caminho para o desafio da arte contemporânea que pretende testar a ordem simbólica do abjeto. Ainda segundo Kristeva, a tarefa do artista não é mais sublimar o abjeto, mas testá-lo à luz da crise da lei paterna. Buscar a abjeção, na topografia corporal, que escapou ao recalque da lei paterna. Segundo Foster (1996), a arte abjeta “[...] rejeita o ilusionismo, de fato, qualquer sublimação do olhar-do-objeto, numa tentativa de evocar o real enquanto tal. Esse é o âmbito principal da arte abjeta, que é atraída pelo derrubamento dos limites do corpo violentado.” (FOSTER, 1996, p. 178). Testando os limites do meu próprio asco, quando odor, aparência, consistência e condições em que são expelidas terminam por regular meu sentimento de abjeção, coleteo, re-condiciono e lacro as mais diversas secreções expelidas diariamente pelo meu organismo. Indagando estruturalmente os recalques em torno das práticas rituais de higiene corporal, assim como o âmbito da indústria farmacêutica e cosmética, pretendo escancarar a ferida da falácia asséptica destes rituais cotidianos de uma dita “manutenção” da higiene. Testar os limites da “contaminação” simbólica que surge por de trás do invólucro das embalagens, e a real relevância poluente do conteúdo abjeto perante sua construção cultural. As 12 garrafas prateadas de Kiki Smith, *Untitled* (Figura 39), 1987-1990, carregam consigo a mesma potência de contaminação simbólica que

⁴¹ « Par frustrations et interdictions, cette autorité fait du corps un *territoire* avec zones, orifices, points et lignes, surfaces et creux où se marque et s'exerce le pouvoir archaïque de la maîtrise et de l'abandon, de la différenciation du propre et de l'impropre, du possible et de l'impossible. « Logique binaire », cartographie primaire de ce corps que j'appelle *sémiotique* pour dire que, tout en étant la précondition du langage, il est tributaire du sens, mais d'une façon qui n'est pas celle des signes *linguistiques* ni de l'ordre *symbolique* qu'ils instaurent. L'autorité maternelle est la dépositaire de cette topographie du corps *propre* dans les deux sens du terme ; elle se distingue des lois paternelles dans lesquelles, avec la phase phallique et l'acquisition du langage, se coulera de destin de l'homme. » (KRISTEVA, 1980, p. 87).

os meus *Desejo Abjeto: corporāllis* (Figura 32), 2005-2009, mesmo que tais garrafas não estejam preenchidas com as secreções que as nomeiam. A repulsa, que a grande maioria das pessoas nutre em relação aos meus perfume-secreção, é estabelecida apenas mediante a leitura do “rótulo” que nomeia cada frasco. A abjeção visual torna-se ínfima quando contraposta à construção castradora da linguagem e da cultura. As diferentes potências poluidoras dos excrementos corporais podem ser nitidamente observadas nas esculturas *Untitled (Tears)* (Figura 40) 1991, e *Tale* (Figura 41) 1992, de Kiki Smith. A topografia corporal e seus recalques identitários suscitam ou neutralizam a abjeção provocada pela imagem do corpo que excreta, por bordas e orifícios, seus rastros materiais. A “cauda de fezes”, matéria em estado de perda permanente capaz de rememorar odores e características específicas, se apresenta de forma extremamente mais poluente que as lágrimas de miçangas, que remontam poeticamente pequenas pedras de cristais ou gotas de orvalho. A estetização de excrementos não poluentes ou apenas relativamente poluentes como as lágrimas, o sêmen e o sangue neutraliza ainda mais sua impossibilidade de poluição simbólica. A estetização neutralizante pode ser notada em fotografias como *Untitled VII (Ejaculate in Trajectory)* (Figura 42) de 1989 e *Semen & Blood II* (Figura 43) de 1990, ambas de Andrés Serrano. As secreções surgem como líquidos em movimento, remetendo mais ao universo do consumo que ao da abjeção. Condição esta que se desenvolve de forma semelhante nos frascos, altamente estetizados, que compõe *Desejo Abjeto: corporāllis*, a referência textual presente no título ou gravada nos objetos se configura como o único mecanismo direto de referência ao abjeto. A construção da linguagem se reafirma, portanto, como a grande estrutura mantenedora do recalque ao abjeto.

Associa-se normalmente, tanto em psicanálise como em antropologia, o sagrado

e o estabelecimento da ligação religiosa ao sacrifício. Freud (1976) ligou o sagrado ao tabu e ao totemismo⁴². Kristeva (1980) observa que, evocando o tabu do incesto, Freud (1976) desliza sobre a figura feminina ou maternal para centrar sua conclusão no segundo tabu, o assassinato do pai. Assumindo papel mítico e fundador, o assassinato do pai estabelece então o sagrado no sacrifício, o pai no lugar do animal totêmico. Interrogando-se sobre a outra vertente do fenômeno religioso, aquela que Freud (1976) indicava como a fobia do incesto e da mãe, Kristeva (1980) questiona se o sagrado não seria uma formação ambivalente, de um lado fundado pelo sacrifício do pai e sua consequente culpa que estabelece a ordem social, e por outro, mais secreto e irrepresentável, que tende para os espaços incertos de uma identidade instável, a díade arcaica da não separação entre sujeito e objeto. Teríamos, portanto, um lado de defesa e socialização e outro, onde a linguagem só alcança pelas marcas, de medo e repulsa. Independente da especificidade social, as interdições religiosas, que são sobretudo proibições de comportamento, pretendem proteger da sujeira, marcada social e simbolicamente pelas mulheres e em especial pela mãe. Nas sociedades arcaicas, de predominância ou sobrevivência matriarcal, a abjeção aparece como rito da mancha e da poluição. Os ritos celebram a exclusão de uma substância, de nutrição ou ligada à sexualidade, cujo procedimento coincide com a consagração que a instaura. A abjeção alimentar ou sexual permanece como tabu nas religiões monoteístas, em especial no judaísmo. Com a culpa cristã, a abjeção encontra uma elaboração dialética, diversidade que ameaça, mas sempre nomeia, totalizando a palavra cristã. O sacrifício e os mitos religiosos, dentro da hipótese estruturalista, realizam as operações lógicas

⁴² Conhecendo essa tese freudiana da morte do pai e, mais especificamente a propósito da religião judaica, aquela que desenvolve em Moisés o monoteísmo: o chefe arcaico da ordem primitiva é morto pelos seus filhos conjurados que, tomados conseqüentemente pela culpabilidade com relação a este ato, que mantém em suma sentimentos ambivalentes, terminam por restabelecer a autoridade paterna não mais como poder arbitrário, mas como um direito, e renunciando assim e possuindo por sua vez todas as mulheres, fundam ao mesmo tempo o sagrado, a exogamia e a sociedade. (KRISTEVA, 1980).

inerentes à economia da linguagem para estabelecer o ser falante como tal. O mito projeta, para a história e demais conteúdos vitais de uma dada comunidade, as oposições binárias descobertas no mesmo processo de estruturação fonética da língua. O sacrifício, percebido através de sua condição vertical de signo, é colocado, no sentido estrito da palavra e da transcendência, como coisa morta ou abandonada. Kristeva sugere que os ritos em torno da sujeira transpõem a borda que separa o território do corpo do território da corrente significante. Os ritos ao redor de excrementos e menstruação seriam capazes de ilustrar a fronteira entre a autoridade semiótica e a lei simbólica. É no interior do rito que a sujeira é extraída do recalçamento e do desejo perverso. Esta sujeira presente nos ritos não é nem signo nem matéria, é o traço translinguístico dos limites mais arcaicos do corpo limpo. Neste sentido, se a sujeira é o “objeto caído”, ela provém da mãe, aquela que absorve em si todas as experiências não objetificantes. *“Como se o rito de purificação, já através da linguagem, fizesse retorno a uma experiência arcaica e recolhia um objeto parcial não mais como tal, mas apenas como vestígio de um pré-objeto, um recorte arcaico.”* (KRISTEVA, 1980, p. 88, tradução nossa)⁴³ Na instituição simbólica do rito, dentro de um sistema de exclusões “ritualísticas”, o objeto parcial torna-se uma escritura, demarcação de limites sobre a Autoridade (materna) e não sobre a Lei (paterna).

Primeiramente, os ritos relativos à sujeira (talvez também todos os ritos, sendo o da sujeira prototípico) assumem o impacto pré-signo, o impacto semiótico, da linguagem. É ao menos assim que se podem apoiar as definições dos antropólogos segundo as quais os ritos são os *atos* antes que os *símbolos*. Em outros termos, os ritos não celebrariam sua dimensão significante, mas teriam um impacto material, ativo, translinguístico, mágico. (KRISTEVA, 1980, p. 89,

⁴³ « Comme si le rite de purification, à travers le langage déjà là, faisait retour vers une expérience archaïque et en recueillait un objet partiel non pas en tant que tel mais seulement comme trace d'un pré-objet, d'un archaïque découpé. » (KRISTEVA, 1980, p. 88).

tradução nossa).⁴⁴

Dentro da perspectiva do ritual de purificação e da sujeira, muitas obras de arte abjeta encontram seu sentido de evocação do real. A discussão sobre os rituais, principalmente de sangue, de Ana Mendieta pode ser aqui retomada dentro da perspectiva pré-simbólica, inerente ao próprio rito relativo à sujeira apontado por Kristeva (1980). Para além das questões simbólicas pessoais, os ritos de Mendieta terminaram por assumir a função de traçar a união, diagonal entre o universo da sujeira e do interdito, permitindo a esses dois universos se cruzarem sem necessariamente se identificarem como tais. A economia subjetiva da artista permite tocar as duas bordas: a da experiência, e a do “objeto” inominável para a Lei absoluta. Os rituais artísticos “catárticos”, como os de Mendieta, funcionam como uma escrita do real, sem outro significado além daquele imanente à própria ordem e demarcação ritualística. Em osmose com a natureza, Mendieta coloca seu corpo como instância privilegiada de sacrifício e promessa de redenção. Uma posição paradoxal entre afirmação feminista e dissolução do próprio corpo; estupro, que aparece de forma mais ou menos explícita em algumas de suas performances, – constitui neste ponto um laço que cristaliza a ambiguidade de sua posição e coloca fundamentalmente a questão dos limites do corpo. Em *Death of a Chicken* (Figura 44) 1972, nota-se uma forte tensão no ato de decapitação da galinha, retomando à castração e a defloração. Entre a violência e a sexualidade, esta ação de sacrifício do animal é perpetuada para aqueles que observam e não para ela própria, dentro de um processo de vitimização da artista. Estrutura semelhante é percebida em *Rape Scene* (Figura 45) 1973, parte de uma série de ações

⁴⁴ « D’abord, les rites concernant la souillure (mais peut-être aussi tout rite, celui de la souillure étant prototypique) abrégissent l’impact pré-signé, l’impact sémiotique, du langage. C’est du moins ainsi qu’on peut étayer les définitions des anthropologues selon lesquelles les rites sont des actes plutôt que des symboles. Autrement dit, les rites ne s’en tiendraient pas à leur dimension signifiante, mais auraient un impact matériel, actif, translinguistique, magique. » (KRISTEVA, 1980, p. 89).

acerca do tema do estupro⁴⁵. Nesta performance, ela convidou para sua casa amigos e estudantes, eles encontraram a porta aberta e, na penumbra, o corpo de Mendieta amarrado à uma mesa como se tivesse sido vítima de um estupro. Colocando o espectador em posição de culpado, o observador se equivale ao esturador. A relação entre obra e espectador é então decretada como um corpo-a-copo violento e alterado, sobre uma relação conflituosa entre homem e mulher, de uma sexualidade animalizada. Através da re-apropriação de seu corpo e re-condução de sua condição de submissão, estas performances de Mendieta instalam uma dúvida. Enquanto atitude, denotam um conflito, se não uma incapacidade de superar a concepção patriarcal e cristã, não somente da sexualidade, mas do feminino. Em consequência, a afirmação feminista da violência e do sacrifício aparecem de forma paradoxal, o fato de passar de objeto de sacrifício à sujeito-objeto do sacrifício não constitui neste sentido uma crítica ou uma desconstrução radical de um sistema fundado sobre a diferença sexual. Na série *Siluetas* (Figura 22) de 1977, o corpo da artista não se inscreve mais de forma diferenciável. A extensão do corpo à natureza perde, por consequência, seus contornos, uma forma de desencarnação que propicia a transcendência. Se a identificação com a natureza corresponde a uma afirmação de potência do corpo abstrato, ilimitado, esta se opera ao preço de uma retificação, supõe a negação do sujeito e a perda da identidade própria. Sacrifício do corpo, tornado metáfora do ato artístico, constitui assim uma forma de redenção permanente à transcendência. Mendieta coloca em cena a destruição de seu próprio ser e de sua obra, escapando de si mesma, recorre ao sacrifício e suas figurações a fim de construir um corpo fantasmagoricamente virgem, afirmação absoluta e total retificação. Atravessadas por

⁴⁵ O tema do estupro faz alusão a uma questão muito específica para Mendieta, o estupro e o assassinato de alunas no campus da Universidade de Iowa, onde Mendieta estudava.

uma tensão entre uma posição defensiva, vitimização, e uma ofensiva, afirmação de autonomia, as obras de Mendieta evidenciam uma função catártica, que oscila entre a renúncia à virgindade, corpo vulnerável, penetrável e sujo, e a reapropriação da virgindade, pela construção de um corpo impenetrável, sem limites à imagem da natureza. Em sua vontade de transcender o corpo, e na ocorrência de seu próprio corpo feminino, Mendieta recorre à noção de virgindade. Enquanto conceito religioso, a virgindade é sintoma de pureza e constitui a condição para ascender à redenção. É portanto um conceito patriarcal que visa legitimar a dominação masculina e a perpetuar a primazia do falo, reforçando e legitimando o poder fálico. Se a virgindade é por excelência a virtude da mulher, que ela marca também a negação de seu desejo. Ligado ao estupro, que sugere a violação possível, ela se contradiz colocando o corpo da mulher em posição de objeto. Neste sentido, ela se torna, então, uma figura fálica, uma das formas (certamente paradoxal) que fornece o poder fálico. A reivindicação identitária implica no efeito de integração da idéia de uma diferença essencial entre os sexos. Aderir a esta concepção é aceitar, no máximo a inversão do patriarcado em matriarcado. Como escapar à recondução ao mesmo e assumir posição sem dar corpo a um poder que exista sobre a exclusão de outro? Esta é a questão que deixa em suspenso a obra de Mendieta, caso limite e ambíguo de afirmação feminista através do sacrifício, caso paradoxal e por este motivo exemplo de adesão ao mito do artista criador, entre transcendência e dissolução.

Essencialmente como ritual do retorno, re-inserção do abjeto no corpo, a proposta *Vista meus cabelos* (Figura 46), que comecei a desenvolver após a tecelagem da *ligerie* com meus cabelos, é um ritual de re-absorção dos pêlos caídos. Voltar os cabelos para corpo, atitude inversa à higiene-estética da depilação, re-colocação do abjeto no corpo no sujeito constituído exatamente através de sua perda. Convido as

peessoas a vestir meus cabelos, faço um convite à sensibilidade corporal do abjeto. Ritual de consagração pelo retorno da substância excluída, “purificação do abjeto”, avesso ao sentido de corte e de exclusão ritual. Estabelecendo o percurso oposto ao do corte dos meus cabelos, este sim, talvez o sacrifício purificador no sentido simbólico do termo, vesti, agreguei, acumulei, sobrepus e continuei nua. Vestir cabelos onde já existem cabelos não parece ser um vestir capaz de cobrir a nudez. A terrível sensação de nudez, que me acompanhou durante a experiência de vestir meus cabelos, suscitou uma impressão semelhante àquela pela qual fui invadida imediatamente após o corte dos cabelos. Como se a calcinha de cabelos, apesar de toda sensibilidade e incomodo provocados pela trama capilar, sempre tivesse feito parte do meu corpo. Meus próprios cabelos mortos voltando para o lugar de onde nascem. Nuamente vestida com meus cabelos não sou mais o sujeito, paio na vertigem da continuidade que significa a morte. Do convite, estabelece-se o ritual de outrem, e do qual coletei apenas o resíduo, que no caso pertence à construção da linguagem. A desordem dos fatores que regulam o rito provoca uma estranha dinâmica, através da qual a re-aquisição do abjeto pelo corpo inaugura uma sacralidade sem o corte do sacrifício e da perda. O objeto parcial deste rito, a calcinha, assume papel semelhante ao do rito arcaico de purificação, funciona apenas como o vestígio de um pré-objeto, o abjeto capilar. A diferença do rito para o qual convido, estabelece-se na inversão da direção do objeto parcial. Nas estruturas sociais laicas, onde o “rito” de vestir acontece quotidianamente, acontece sempre o processo de agregação simbólica. Cada peça de roupa, bem como sua matéria-prima, agrega valor e símbolos ao sujeito que veste. Inicialmente a proposta de se vestir uma calcinha não deveria diferir muito das estruturas laicas ordinárias do cotidiano e dos símbolos sociais, entretanto, a matéria-prima constituinte da *minha* calcinha sobrepõe grande parte dos significados simbólicos de uma mera *lingerie*. O

erotismo na experiência interior se conserva, mas a marca corporal que assume força de signo, mediante a função erótica perversa da linha de demarcação do objeto fetiche, desaparece na materialidade abjeta da calcinha. A condição de uma *lingerie* convencional regula, como aponta Baudrillard (1996), uma rede de marcas e signos sobre o corpo que vem compartimentá-lo, despedaçá-lo, em sua diferença e ambivalência, a fim de organizá-lo semelhante à esfera dos objetos. A calcinha de pelos, por ser constituída pela própria materialidade intrínseca ao corpo, não exerce o papel da linha de demarcação externa, que apresenta a castração como consequência significativa. A calcinha de cabelos seria talvez capaz de estabelecer uma nudez “primeira”, cujo tecido capilar se estende como zona erógena, meio de contato e de troca, metabolismo da excreção e da secreção. Vestimenta capilar esta, oposta da função obsessiva de revestimento protetor dos corpos, encerados, plastificados, perpetuamente em estado de limpeza, de impecável abstração. Não como a “segunda pele”, película transparente que vem vitrificar o corpo, mas como “pele primeira”, arcaica, abjeta, com que o sujeito consome sua identidade e põe-se em jogo como sujeito na posse/desposseção.

Seguindo um processo de auto-alimentação, tal como a aranha, teço a partir de meu próprio corpo. A tecelagem capilar evoca a teia da aranha, uma animalidade provocada pela presença orgânica da trama tecida, como se tal condição técnica não pudesse ser fruto de trabalho humano. Os cabelos, longe de estarem apenas emaranhados, marcam a passagem do fio ao tecido, da matéria à forma, do natural ao construído. *“A cabeleira, atributo da feminilidade e parte do corpo da mulher fortemente erotizado, tende a tornar-se objeto de desgosto, os cabelos caídos que retornam com efeito a um corpo demasiado natural, perecível.”* (CREISSELS, 2009, p.

78-79, tradução nossa).⁴⁶ Por extensão, o corpo feminino é definido em toda sua complexidade, irreduzível ao status de objeto de desejo ou de desgosto, ao mesmo tempo, organismo vivo e construção cultural. A complexidade capilar está extremamente semelhante àquela colocada por Mona Hatoum com sua instalação *Recollection* (Figura 47) de 1995. Resultado de um paciente trabalho de tecelagem de seus próprios cabelos, coletados durante seis anos, a instalação consiste em uma grande quantidade de pequenas bolas de cabelo dispostas no chão de uma vasta sala. Quase imperceptíveis, estas pequenas tramas ocupam o espaço de maneira ínfima. Espécies de micro-suicídios, a obra expõe os fragmentos desprendidos do corpo da artista. Num canto da sala, sobre uma pequena mesa próxima de uma janela, encontra-se sabão com pêlos pubianos grudados. Este detalhe periférico da obra vincula a confrontação com o corpo do outro com a sexualidade, retornando mais claramente ainda à intimidade. A passagem dos cabelos aos pêlos, marcada pela presença física no sabão em Hatoum e pelo contato no ato de vestir intimamente na proposta *vista meus cabelos*, marca o deslizamento de um corpo ainda potencialmente ideal à um corpo carnal e sexual, trazendo mais força ao deslocamento das fronteiras entre objeto e corpo, público e privado, funcional e sexual, objeto e abjeto. A confrontação com a intimidade do artista força também o confronto da intimidade do espectador/participante.

⁴⁶ « La chevelure, attribut de la féminité et partie du corps de la femme fortement érotisée, tend à devenir objet de dégoût, les cheveux tombés renvoyant en effet à un corps trop naturel, périssable. » (CREISSELS, 2009, p. 78-79).

Podridão e renascimento no corpo materno

Enormes e ameaçadoras são as aranhas de Louise Bourgeois (série de esculturas iniciadas nos anos 1990). A figura da aranha, embora se investisse de um valor positivo das qualidades maternas, cristaliza os medos infantis. Protetora e aterrorizante ao mesmo tempo, a aranha fascina tanto quanto repugna. A ampliação exagerada do inseto coloca o espectador em posição de criança e procede na forma da inversão dos papéis. A aranha gigante, intitulada *Maman* (Figura 48), de 1999, que parece vigiar a sua presa, se constitui como um dispositivo de vigilância. Esta distribuição espacial implica uma perda de controle por parte do espectador que se encontra como observado ao mesmo que parece em posição de observador. A aranha faz claramente referência à mãe da artista e ao trabalho de tapeçaria que a define. Evoca a autoridade materna, provedora na transmissão da técnica e dos afetos. Qual posição adotar diante de uma figura de força esmagadora? A aranha, podendo ser vista como uma metáfora da mulher artista, encarna também a monstruosidade. Mulher fálica, mãe castradora ou vagina dentada: imagem aterrorizante da mulher, de um poder feminino reificante⁴⁷. A desmesura está no cerne da história de Arachne. Por desafiar os deuses, Arachne pode ser vista como uma figura da artista criadora. Arachne encarna um paradoxo ao pretender desestabilizar uma hierarquia ou um poder, sem transformá-lo em regras ou condições de exercício. Através da história de Arachne encontra-se posta em vários níveis a pergunta acerca dos limites. A desmesura de Arachne reside no seu desejo ilimitado de reconhecimento, sua sede de excelência e beleza. A aranha gigante de Bourgeois figura a desmesura do criador e afirma seus limites. A questão da afirmação está eminentemente ligada ao poder. Afirmar-se contra um poder é querer tomar o

⁴⁷ Reificar: reduzir alguém ou algo transcendente ao estado de uma mera coisa.

poder para si, reforçar o poder. Nesse sentido, Arachne e Athena aparecem como uma só e mesma figura, a encarnação paradoxal do poder e da emancipação. A aranha, figura emblemática da obra de Louise Bourgeois, é uma extensão da artista e uma figura de sua mãe. Ela dá forma simultaneamente ao poder e ao contra-poder. Entre denúncia e enunciação, as aranhas gigantes de Bourgeois efetuam e avaliam as possibilidades de escapar, através da produção artística, a certos determinismos femininos e maternos.

O corpo materno estabelece-se pela oposição entre o dentro e o fora, os órgãos e secreções que nutrem e geram a vida são os mesmos que provocam asco, repulsa e abjeção. Ritualmente impuro e contaminante, o fluxo menstrual possui uma potência cataclísmica, detentora não somente de impureza ritual, mas também fornecedora de poluição simbólica. O sangue menstrual carrega consigo um poder poluente maior que o sangue venoso ou arterial, simboliza o conflito permanente, proteção contra o poder procriador das mulheres, e resulta em uma separação, segundo as instituições sociais. As proibições simbólicas supõem proteção contra a sujeira, sobretudo nas proibições de comportamento. O interdito acontece sempre sobre o corpo das mulheres e em especial sobre o corpo da mãe.

O medo da mãe arcaica revela-se essencialmente ser um medo de seu poder de procriação. [...] Consequentemente não é uma surpresa ver que ritos de poluição proliferam nas sociedades onde o poder patrilinear é mal assegurado, como que na procura pela purificação um apoio na sua luta contra um matrilinearidade abusiva. (KRISTEVA, 1980, p. 92, tradução nossa)⁴⁸

⁴⁸ « La peur de la mère archaïque s'avère essentiellement être une peur de son pouvoir procréateur. [...] On ne s'étonnera donc pas de voir les rites de pollution proliférer dans des sociétés où le pouvoir patrilinéaire est mal assuré, comme s'il cherchait par la purification un soutien dans sa lutte contre une matrilinearité abusive. » (KRISTEVA, 1980, p. 92).

Citando os exemplos de Nuer⁴⁹ e dos Bemba⁵⁰, Kristeva (1980) demonstra como o poder das mulheres representa um perigo às normas ideais de cada grupo. A poluição menstrual, bem como a poluição do incesto com a mãe, considerada mais perigosa de todas, podem ser interpretadas como equivalentes simbólicos deste conflito. O desgosto da sujeira como proteção, no que diz respeito ao poder mal controlado das mães, garante o poder nas mãos dos homens mesmo nas sociedades de descendência matrilinear. O poder de poluição feminino, ameaça de doença ou de morte, traduz em um nível simbólico o conflito permanente que resulta de uma separação incerta, poder masculino e poder feminino, ao nível das instituições sociais. Esta não-separação ameaçaria de degradação a sociedade inteira.

Fato significativo: sempre como proteção contra o poder procriador das mulheres, os ritos da poluição intervêm em sociedades amedrontadas pelo seu sobre-povoamento (em regiões inférteis, por exemplo). Encontra-se, assim, fazendo parte de todo um sistema de freagem da procriação, com o tabu do incesto, etc., nos Enga da Nova Guiné. Em contrapartida, nos seus vizinhos, os Fore, por razões ecológicas opostas, o desejo de procriação é incentivado, ele provoca, podendo-se dizer simetricamente, o desaparecimento do tabu do incesto e dos ritos de poluição. Este abrandamento das proibições nos Fore, em proveito de seu único objetivo - a reprodução a qualquer preço -, acompanha uma tal ausência "do limpo", e por conseguinte do "abjeto", que o canibalismo dos mortos parece ser prática corrente. Em contrapartida, os Enga, atentos à poluição e sujeitos ao medo da procriação, não conhecem o canibalismo. (KRISTEVA, 1980, p. 94 tradução nossa).⁵¹

Este paralelismo nos mostra como a sujeira marca, ao mesmo tempo, uma tentativa de

⁴⁹ Os Nuers são uma confederação de tribos localizadas no sul do Sudão e no oeste da Etiópia. Vivem nas margens do rio Nilo, são essencialmente pastores e a sua cultura gira em torno do gado. O seu tipo de vida é nômade, levando-os a procurar as montanhas durante as inundações e as margens dos rios na estação seca. Os Nuer não possuem locais sagrados nem celebram ritos funerários, enterram os seus mortos o mais rápido possível e da mesma maneira procuram esquecer os locais das sepulturas.

⁵⁰ Bemba, povo do nordeste do Zâmbia, descendem dos mesmos ancestrais dos Lubas e Lundas. Agricultores de linhagem matrilinear.

⁵¹ « Fait significatif : toujours comme protection contre le pouvoir procréateur des femmes, les rites de la pollution interviennent dans des sociétés effrayées de leur surpeuplement (dans des régions infertiles, par exemple). On les trouve ainsi, faisant partie de tout un système de freinage de la procréation, avec le tabou de l'inceste, etc., chez les Enga de la Nouvelle-Guinée. En revanche, chez leurs voisins les Fore, pour des raisons écologiques inverses, le désir de procréation étant encouragé, il entraîne, on pourrait dire symétriquement, la disparition du tabou de l'inceste et des rites de pollution. Ce relâchement des interdits chez les Fore, au profit d'un seul objectif - la reproduction à tout prix -, s'accompagne d'une telle absence du « propre », et donc de l'« abject », que le cannibalisme des morts semble être pratique courante. Par contre, les Enga, attentifs à la pollution et assujettis à la peur de la procréation, ne connaissent pas le cannibalisme. » (KRISTEVA, 1980, p. 94).

julgar a matrilinearidade e uma tentativa de separar o sujeito de seu próprio corpo. Apenas ascendendo à linha de corpo limpo, inassimilável, inimaginável, que o corpo é susceptível de ser defendido, protegido, resguardado e eventualmente até mesmo sublimado. O medo da mãe-procriadora incontrolável afasta o ser falante de seu corpo, que renuncia ao canibalismo pela abjeção da mãe, conduz ao respeito do corpo do outro, do seu semelhante, do seu irmão.

Um alimento pode se tornar poluente quando se comporta como uma borda entre duas entidades ou territórios distintos, mas não aparece como objeto oral na medida em que a oralidade significa uma fronteira do corpo limpo. A impureza simbólica do alimento pode se aproximar da abjeção dos excrementos, que é o exemplo mais extremo da ingerência do orgânico no social. O alimento abjeto exerce a fronteira entre a natureza e a cultura, o humano e o não-humano. Os restos alimentares são remanestes de alguma coisa, mas sobretudo de alguém, eles são poluentes devido a esta incompletude. Contudo, em algumas situações, comer os restos exerce sua potência de recomeço, especificidade encontrada também em outros domínios além do alimento. *“[...] sujeira bem como renascimento, abjeção assim como elevada pureza, obstáculo ao mesmo tempo que impulso à santidade.”* (KRISTEVA, 1980, p. 92, tradução nossa).⁵² Consumir os vestígios de um sacrifício pode também ser a causa de uma série de bons renascimentos.

Mas eis talvez aqui o ponto essencial: o resto parece coextensivo a toda a arquitetura deste pensamento não totalizante. Nada para ela é o todo, nada é exaustivo, há remanescência em todos os sistemas: cosmogonia, rito alimentar, e mesmo no sacrifício que deposita, pelas cinzas, por exemplo, um vestígio

⁵² « [...] souillure ainsi que renaissance, abjection de même que haute pureté, obstacle en même temps qu'impulsion à la sainteté. » (KRISTEVA, 1980, p. 92)

ambivalente. (KRISTEVA, 1980, p. 92, tradução nossa).⁵³

Este pensamento, apresenta-se como um desafio aos nossos universos monoteístas e monológicos, precisa da ambivalência do resto para não se fechar em um espaço simbólico monopiano. O resíduo precisa ser colocado sempre como um não-objeto, poluente e também capaz de reviver, sujeira e gênese em uma mesma ambivalência. Entre a questão do alimento e do corpo doente, encontramos a mãe dando à luz, o sedimento e o sangue que a acompanham tornam-na “impura”. A evocação do corpo materno e do parto induzem a imagem do nascimento como ato de expulsão violenta pela qual o corpo nascente arranca-se às substâncias do interior materno. A pele não cessa de levar os vestígios desse trauma de substâncias.

Vestígios atormentantes e ameaçadores, através dos quais o fantasma do corpo-nascido, apertado numa placenta não alimentadora, mas que devasta, junta-se à realidade da lepra. Um passo além disso, e pode-se recusar mais drasticamente ainda uma mãe com a identificação pré-edipiana o que é intolerável: o sujeito se auto dá à luz então fantasmagorizando suas próprias entranhas como o feto precioso que deve dar à luz, feto, no entanto, abjeto, porque as entranhas, mesmo se as quiser como suas, ele não tem outra idéia que a da abominação que o vincula ao abjeto, a esta mãe não introjetada mas incorporada como devoradora, intolerável. (KRISTEVA, 1980, p. 120, tradução nossa).⁵⁴

A obsessão do corpo leproso e podre seria assim o fantasma de um auto renascimento por parte de um sujeito que não introjetou sua mãe, mas incorporou uma mãe devoradora.

O corpo materno de Kiki Smith é frequentemente violentado, o útero aparece

⁵³ « Mais voici peut-être le point essentiel : le reste semble coextensif à toute l'architecture de cette pensée non totalisante. Rien pour elle n'est tout, rien n'est exhaustif, il y a du reliquat dans tout système : cosmogonie, rite alimentaire, et même dans le sacrifice qui dépose, par les cendres, par exemple, une trace ambivalente. » (KRISTEVA, 1980, p. 92)

⁵⁴ « Traces persécutrices et menaçantes, à travers lesquelles le fantasme du corps-né, serré dans un placenta non plus nourricier mais ravageant, rejoint la réalité de la lèpre. Un pas de plus, et l'on peut refuser plus drastiquement encore une mère avec laquelle l'identification pré-œdipienne est intolérable: le sujet s'auto-accouche alors en fantasmant ses propres entailles comme le fœtus précieux dont il doit accoucher, fœtus pourtant abject car des entailles, même s'il les veut siennes, il n'a d'autre idée que celle de l'abomination qui le lie à l'ab-ject, à cette mère non-introjetée mais incorporée comme dévorante, intororable. » (KRISTEVA, 1980, p. 120).

como uma forma oca, matriz vazia de um corpo fantasmagórico. A placenta sem útero ou bebê que por ela seja alimentado, forma par com uma folha de lótus em *Placenta and Lotus Leaf* (Figura 49) de 1987, uma folha arrancada do corpo, autônoma como em uma jarra. O feto também é uma representação recorrente no trabalho de Smith, sozinho ou seriado, como em *All Souls* (Figura 50) de 1988, ele marca não apenas a imagem do recém-nascido em sua condição de fragilidade, mas também da figura adulta, que é frequentemente representada na posição fetal, e talvez detentora de uma vulnerabilidade ainda maior. A figura materna aparece muitas vezes pelos seus resíduos determinantes, o leite, a placenta, o útero, o cordão umbilical, as lágrimas, nunca como corpo constituído protetor e acolhedor, mas como corpo e identidade dilacerada, significada pela própria fragmentação.

[...] esse corpo é materno e serve como *medium* de um sujeito infantil ambivalente que o estraga e restaura em seguida: em *Trough* (Através, 1990), por exemplo, o corpo encontra-se seccionado, um recipiente vazio, enquanto *Womb* (Útero, 1986) ele parece um objeto sólido, quase autônomo mesmo autogenético. (FOSTER, 1996, p. 178).

Profundamente dedicada a investigar o corpo humano, para além do interesse exterior da figura humana, considerado pelos antigos mestres da escultura como único aspecto digno de atenção, Kiki Smith busca aquilo que está dentro do corpo, que foi excluído dele, escapa, sangra, goteja do útero. *“Eu acredito ter escolhido o corpo como tema, inconscientemente, por ele ser a forma que todos nós dividimos; é uma coisa com a qual todos possuem sua própria experiência autêntica.”* (SMITH, 1990, p. 132, tradução nossa).⁵⁵ Os corpos moldados de Kiki Smith, particularmente os reproduzidos em cera, são visivelmente alterados pelos efeitos simbólicos e narrativos. As figuras em posições vulneráveis e abjetas apresentam, tanto o exterior físico real do corpo, como

⁵⁵ “I think I chose the body as a subject, not consciously, but because it is the one form that we all share; it’s something that every body has their own authentic experience with.” (SMITH, 1990, p. 132).

sua complexa vida interior, parecendo sempre muito reais e individuais. Suspensos do chão como objetos inanimados, o casal de figuras humanas de cera em tamanho real *Untitled* (Figura 51) de 1990, assemelha-se a cadáveres, de cabeça baixa, olhos fechados e pés suspensos. Entretanto, estas figuras penduradas estão impregnadas de vida e humanidade, com seus orifícios abertos pingando sêmen e escorrendo leite. Representam o sentido oprimido da vergonha visceral, vergonha fundamental do sexo e dos órgãos sexuais trazida pela queda de Adão e Eva. Denunciam a vergonha que deve ser dividida com todo homem e toda mulher, como um corpo que abjeta a si próprio, uma repulsão ordinária, mas também transcendente. Eles são vítimas da abjeção por seus próprios corpos, mas além disso vítimas com um senso interno de responsabilidade por sua própria condição de vítima, sua culpa pela impureza humana. *"[...] seu leite alimenta nada, seu sêmen semeia nada. Era sobre como se frustrar - ter vida dentro de você, mas a vida não vai para lugar nenhum, ela apenas cai."* (KRISTEVA, p. 38-39, tradução nossa).⁵⁶ *Tale* 1992, escultura em cera de uma mulher nua que, de quatro, engatinha expelindo dolorosamente pelo chão uma longa "cauda" de fezes ou talvez seu próprio intestino. A pose, a nudez, a expressão e o gênero da figura negam sua própria dignidade e soberania corporal. Postura de abjeção e degradação que se manifesta quando o corpo sucumbe à dor e à tortura, e torna-se uma mera vítima de forças externas. O corpo humanamente isolado e doloroso de Smith parece beirar um estado de degradação que extrapola sua condição social e cultural. Em contraponto, figura feminina *Untitled (Train)* (Figura 52) de 1993, que de pé apóia as mãos sobre os joelhos levemente abertos e reclina a cabeça sob os ombros para observar a cascata vermelho-sangue de miçangas que fluem em longos fios de sua

⁵⁶ "[...] her milk nurtures nothing, his seeds seed nothing. So it was about being thwarted - having life inside you, but the life isn't going anywhere, it's just falling down." (KRISTEVA, 1980, p. 38-39).

vagina, ou a Pee Body (Figura 53) de 1992, que se agacha com a cabeça baixa e observa as miçangas de vidro amarelo que pendem de seu corpo sobre o chão, apreciam a excreção de seus líquidos corporais. As funções corporais trabalhadas por Kiki Smith (1998) em suas esculturas aparecem como sugestões de que o corpo não é apenas um trabalho em processo, mas também uma condição efêmera, asquerosa e mortal. Além do impacto transgressor de urina, fezes ou fluxo menstrual no chão da galeria, a presença metamorfoseada dos líquidos corporais remonta às transformações de substâncias do catolicismo. Urina e sangue metamorfoseados em miçangas de vidro assim como pão e vinho se tornam corpo e sangue de Cristo perante o altar católico.

[...] isto é sobre 'Viver com Contradições.' Eu quero que o meu trabalho represente a complexidade conflitante de uma existência interna, que é holística e tem todo esse material que não cabe junto, que é problemático. Eu não quero ser uma estrela brilhante. Eu quero ser uma grande massa preta voando pelo espaço cheio de estrelas. Eu acredito que isso seja real - é como você tenta dar sentido para sua vida. (SMITH, 2006, p. 41, tradução nossa).⁵⁷

Muito além da representação corporal através da arte, a obra de Lygia Clark estrutura-se pela experiência sensorial do corpo. O objeto manifesta-se na obra de Clark em sua condição mais essencial, a de não-objeto. Pensada como propostas, realizada individualmente ou em grupos, a obra de Lygia Clark é incorporada no ato e atuada sobre o corpo. Ela existe apenas no momento em que a fazemos. Um corpo de obra processual que engloba, além da proposição e dos objetos que a acompanham, a fala, a reflexão e a escrita sobre a experiência artística. Dentre seus escritos, as metáforas de engolir e ovular aparecem frequentemente como organização de seu processo criativo.

Tomei consciência de que na medida em que quase todos os artistas hoje se vomitam a si mesmos num processo grande de extroversão, eu, solitária, cada

⁵⁷ “[...] it’s about ‘Living with Contradictions.’ I want my work to represent the conflicted complexity of an inner existence, which is holistic and has all this material that doesn’t fit together, that is problematic. I don’t want to be a shining star. I want to be a big black mass flying through space filled with stars. I think that’s real - it’s how you try to make sense of your life.” (SMITH, 2006, p. 41).

vez mais num processo de introversão, para depois fazer a ovulação que é miseravelmente dramática, um ovo de cada vez. Depois é engolir novamente, introverter-se até quase à loucura para botar um único ovo que nada tem de inventado mas sim de gorado - loucura? Não sei. Só sei que é a minha maneira de me amarrar ao mundo, ser fecundada e ovular. (CLARK, 1998, p. 18).

O objeto de arte se desenvolve ao longo da obra de Lygia Clark (1998) na direção de sua completa desmaterialização, e acaba se tornando o que a artista chama de *Objetos relacionais*, um filtro sensorial através do qual o mundo é experimentado. O corpo e o ato tornam-se centro das propostas, onde os objetos são, segundo Lula Vanderlei⁵⁸, “vividos numa interioridade imaginária do corpo”. O espectador também sofreu modificações comportamentais ao longo do desenvolvimento da obra da artista, a condição de público foi aos poucos sendo excluída e o ritual passou a reger a dinâmica das propostas. “Lygia inventou ‘artefatos culturais’ para provocar uma transformação psíquica no aqui-agora. [...] ‘como uma preparação para a vida’.” (BRETT, 1998, p. 20) . As propostas de Clark lidam com pares de opostos como corpo e mente, cerebral e sensual, interior e exterior, real e imaginário, feminino e masculino, uma maneira de tocar as crises do sujeito. O objeto é suscitado, não através de seu confronto visual ou pela sua presença objetificada, mas pela experiência de viver, no corpo, o dentro no fora e vice versa. Sem o corpo vivo, não resta sentido ao objeto, preservá-lo como obra de arte é desprovido de significado. Clark acentuava os aspectos cotidianos universais de sua proposta, seus objetos eram construídos a partir de materiais cotidianos, encontrados na rua ou na praia, materiais que podiam ser análogos aos órgãos e ritmos do corpo. O espectador acabou se transformando para Lygia Clark no “paciente”, comprometido com ela numa troca corporal mediada por seus *Objetos Relacionais*, como uma forma de psicoterapia experimental. As *Máscaras*

⁵⁸ Psiquiatra e artista, colaborou com Lygia Clark na pesquisa sobre as potencialidades do "Objeto Relacional", desenvolvendo um trabalho junto a esquizofrênicos em hospital psiquiátrico.

sensoriais (Figura 54) de 1967 são máscaras largas feitas de tecido colorido e objetos ou materiais que tampam, estimulam sensorialmente os olhos, as orelhas e o nariz. O objetivo central das máscaras é focado no participante, na experiência interior com a obra, embora elas tenham também um aspecto exterior para aqueles que assistem a experiência. No caso das *Máscaras abismo* (Figura 55) de 1968, radicalmente interiores, não há nenhum aspecto exterior além de uma vaga monstruosidade. Descrevendo suas *Máscaras abismo* a artista escreveu: “No momento em que se respira dentro dos sacos de plástico, descobre-se o espaço (interno) e também o nosso espaço exterior.” (CLARK, 1998, p. 21). O sentido da visão foi completamente bloqueado, a ênfase da experiência é dada ao corpo como um todo, as máscaras fazem mergulhar a cabeça no corpo, colocando o indivíduo em contato com ele próprio.

Minha boca se abre, mandíbula ao chão: sai de dentro uma substância que me sufoca. Tento retirá-la puxando-a com as mãos, ela escorre para fora, tem metros de comprimento. Reconheço-a como a substância que retiram da boca da criança ao nascer, sufocando-a. Religamento com partes do corpo da mãe. Mundo fetal perdido, o “dentro” útero, onde esse líquido não se perde, não foge, fazendo parte desse mundo onde dentro e fora não se distinguem, não brigam por uma definição. Tento cortá-la, continua a escorrer, cobre todo o meu corpo, [...] Sufoco, tento vomitar todo o meu interior, me virar pelo avesso, tentativa de me libertar dessa gosma que se recusa a fazer parte do meu corpo. Não consigo ela é parte integrante do meu eu, continua escorregando, cai no mundo [...] Minha boca se abre, mandíbula ao chão: sai de dentro uma baba que escorre num delírio obsessivo, fluindo obstinadamente para fora. Envolve tudo que me cerca, passando a borracha na identidade do meu eu, nos contornos do meu corpo, invertendo o sentido do espaço real vivido por mim como o “dentro” na nostalgia do retorno. (CLARK, 1998, p. 289-290).

Em *Baba antropofágica* (Figura 24) de 1973, um grupo de participantes leva carretéis de linha à boca, e, lentamente, todos vão desenrolando os fios de várias cores com as mãos para recobrir o corpo de outro participante, que está deitado no chão. Ao final os participantes se enroscam com a “baba” de fios. Juntamente com *Canibalismo* (Figura 19), também de 1973, *Baba antropofágica* foi o ponto culminante das experiências e

“propostas comunais” de Clark com seus estudantes de Paris⁵⁹. Segundo a artista o grupo chegou ao que ela denominou de *“Corpo coletivo, que em última análise é a troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns.”* (CLARK, 1998, p. 28). Na experiência de *Baba antropofágica*, a linha é mais sentida do que vista. O importante são as reações e as trocas entre os participantes, não existe espectador. *“Esta troca não é uma coisa agradável: a idéia é um componente do grupo vomitar sua vivência ao participar de uma proposição, vômito esse que será engolido por outros que imediatamente vomitarão também seus conteúdos internos.”* (CLARK, 1998, p. 28). O ritual da baba estabelece uma série de metáforas, as linhas são como saliva, que é o interior visceral da pessoa, que é também o seu interior psíquico, sua “poética”. As vísceras são arrancadas do interior psíquico do sujeito e lançadas sobre o corpo do outro. Segundo a artista é como entrar nos corpos uns dos outros. Suely Rolnik descreveu a experiência como uma dissolução do seu corpo-imagem, comparando ainda a “baba fluida” ao “corpo sem órgãos” de que falava Antonin Artaud.

Pergunto-me se na mulher a antropofagia não seria ainda mais intensa que no homem. Ela sai da vagina da mãe penetrando-a como um pênis no sentido do avesso, aceitação do pênis memória da sua expulsão como penetração ao inverso. A aceitação do pênis seria assumir-se como feto-pênis na relaxação da vagina, invertendo a expulsão como penetração. Esgarçar a vagina da mãe, depois o esgarçar-se ainda na entrega da aceitação do pênis. Tentativa de fechá-la quando não se está pronta para o prazer. Perda do feto-pênis esgarçando a vagina da mãe. Memória na sua vagina do túnel que tivera que passar esgarçando-o num grande esforço para furá-lo. Entrega feminina na abertura da vagina no grande sentido como se virasse pelo avesso, repetição do nascimento Feto na identificação com o fora, forma da vagina no sentido virado pelo avesso no ato da expulsão. Feto-forma-vagina. Vagina forma ao avesso do feto-luva. O dentro e o fora. Luta para, unificando o dentro e o fora, desarticular o feto para fora, espaço real, e vagina, o dentro que se esgarça para o fora continuando a ser o dentro. Vazio pleno, unificação da forma e do conteúdo, consciência da minha feminilidade. Receber o pênis, retorno ao

⁵⁹ No período de 1972 a 1976, Lygia Clark foi convidada a lecionar no primeiro curso de artes plásticas da Sorbonne. Clark realiza então experiências de sensibilização com grupos de até sessenta pessoas, três horas, duas vezes por semana. Seus alunos tinham entre 21 e 27 anos, e costumavam freqüentar sua casa nos finais de semana. Clark cria para suas “aulas” roupas especiais e máscaras interativas.

útero, a vagina que se abre para o fora se virando pelo avesso. (CLARK, 1998, p. 292-293).

O processo entre o dentro e o fora que se manifesta nas proposições de Lygia Clark possui forte relação com o nascimento, a passagem de dentro para fora do corpo materno, a violência do abandono do útero e a construção ou re-construção destas vivências norteia grande parte dos pensamentos da artista. Em *A casa é o corpo* (Figura 56), ambiente construído por Clark para o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza de 1968, corpo e arquitetura são ligados na estrutura do labirinto que se funde em um organismo/abrigo. Entre os percursos do labirinto, os participantes se deslocavam através de salas escuras cheias de balões para saírem numa tenda iluminada, um processo que estabelece uma analogia ao nascimento. O labirinto se torna um grande organismo materno, um útero que estimula as sensações do participante estabelecendo passagens entre o dentro e o fora, do corpo e da arquitetura.

As experiências de Lygia Clark propõem exatamente a dissolução do sujeito pelo contato corporal com o seu abjeto, uma dissolução do “eu” que acontece através de experiências “catárticas” que liberam o corpo das determinações do sujeito e da linguagem para experimentar o seu “corpo total”, sem a separação do abjeto. Através de elementos como a *baba* e o *nascimento* Clark provoca um regresso imaginário a uma fase pré-verbal na vida do indivíduo, retorno às primeiras memórias corporais, uma forma de “conhecimento encorporado”, “que o verbal não pode detectar”. A relação estabelecida entre objetos e corpo não é atingida através do significado ou da imagem visual do objeto, mas pela sua imagem sensorial, algo vago, apenas vivo pelo corpo. A “vivência” corporal pretendida por Lygia Clark nada mais é que a própria experiência do abjeto, experiência sensorial, pré-verbal, pré-simbólica e não representativa, apenas vivenciada.

ABJEÇÃO COMO RITO:

VISTA MEUS CABELOS

Um convite à sensibilidade corporal

Cabelos humanos tornam-se trama e urdidura para a troca entre os corpos. Vestimentas capilares, que vão da peça de roupa íntima tecida com os próprios cabelos da artista aos adornos construídos com doações, buscam corpos dispostos a sentir. Vestir cabelos pretende uma espécie de ritual doméstico, requer espaço íntimo e um tempo mítico. O espaço configura-se em função do tempo individual do corpo, tempo das mãos que tecem os cabelos e do corpo que é capilarmente despido. Tempo de vestir, de olhar-se no espelho, de crescer os cabelos e cortar novamente, tempo que materializa a obra através do eu no outro.

Ritual da vertigem

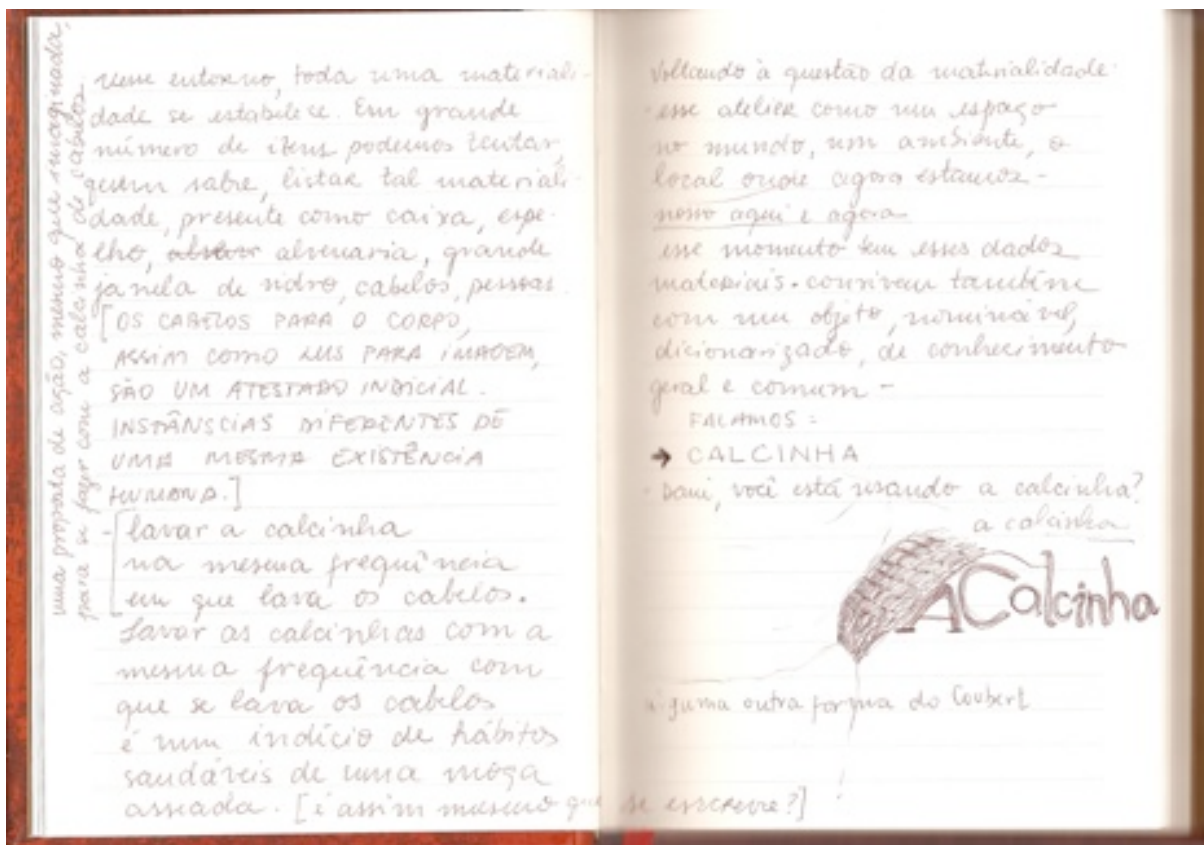
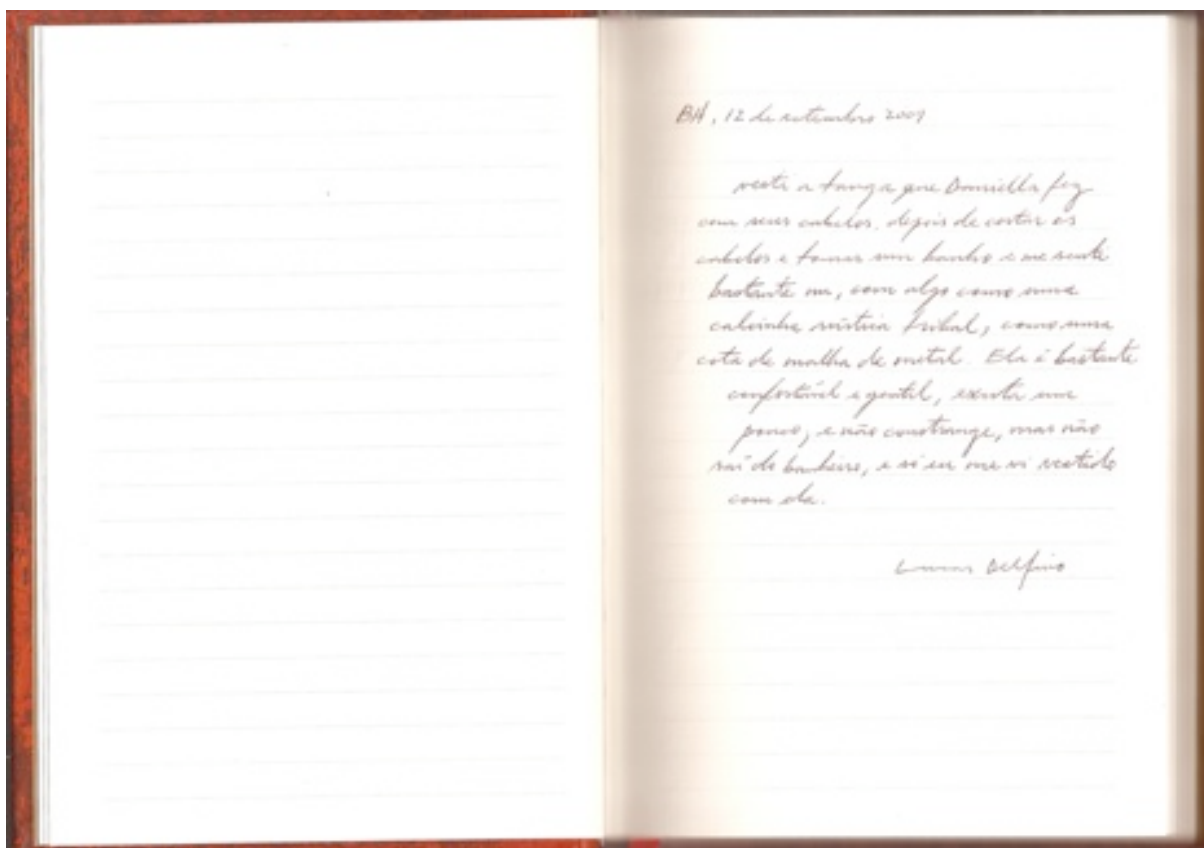
A descontinuidade é a condição primeira de todo ser. Cada um de nós nasce só e morre só, estamos trancafiados nos escafandros de nossos organismos vivos. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação poderá suprimir o abismo de existência que nos separa. A comunicação experimenta o sentido de uma mentira, a continuidade de um ser em outro ser é apenas uma vertigem desse abismo. O que está em jogo no ritual que proponho é a dissolução das formas constituídas. Ritual erótico que faz parte do campo da violência e da violação, que tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças. Vestir o corpo com o próprio corpo, onde vestir é o desnudamento. Abrir-se na nudez que se opõe ao estado fechado, estado de comunicação que busca uma continuidade possível do ser além do retratar-se em si mesmo. A vida descontínua não está condenada a desaparecer: ela é somente colocada em questão, ela deve ser perturbada, incomodada ao máximo. A busca pela continuidade não passa de uma vertigem, sentida no tato da carne viva com o tecido morto. O desejo pela continuidade não passa de um jogo erótico, a continuidade estabeleceria definitivamente a morte dos seres descontínuos.







Possibilidades de materialização



BHZ, 11. X. 2009

A calcinha pesa.
O sutã tira o peso.

Os fios pincam, mas o fio de
cabeça pincava mais.

Ver de cima, cabelos,
de onde não saem cabelos.
(cabeça caindo entre as pernas).

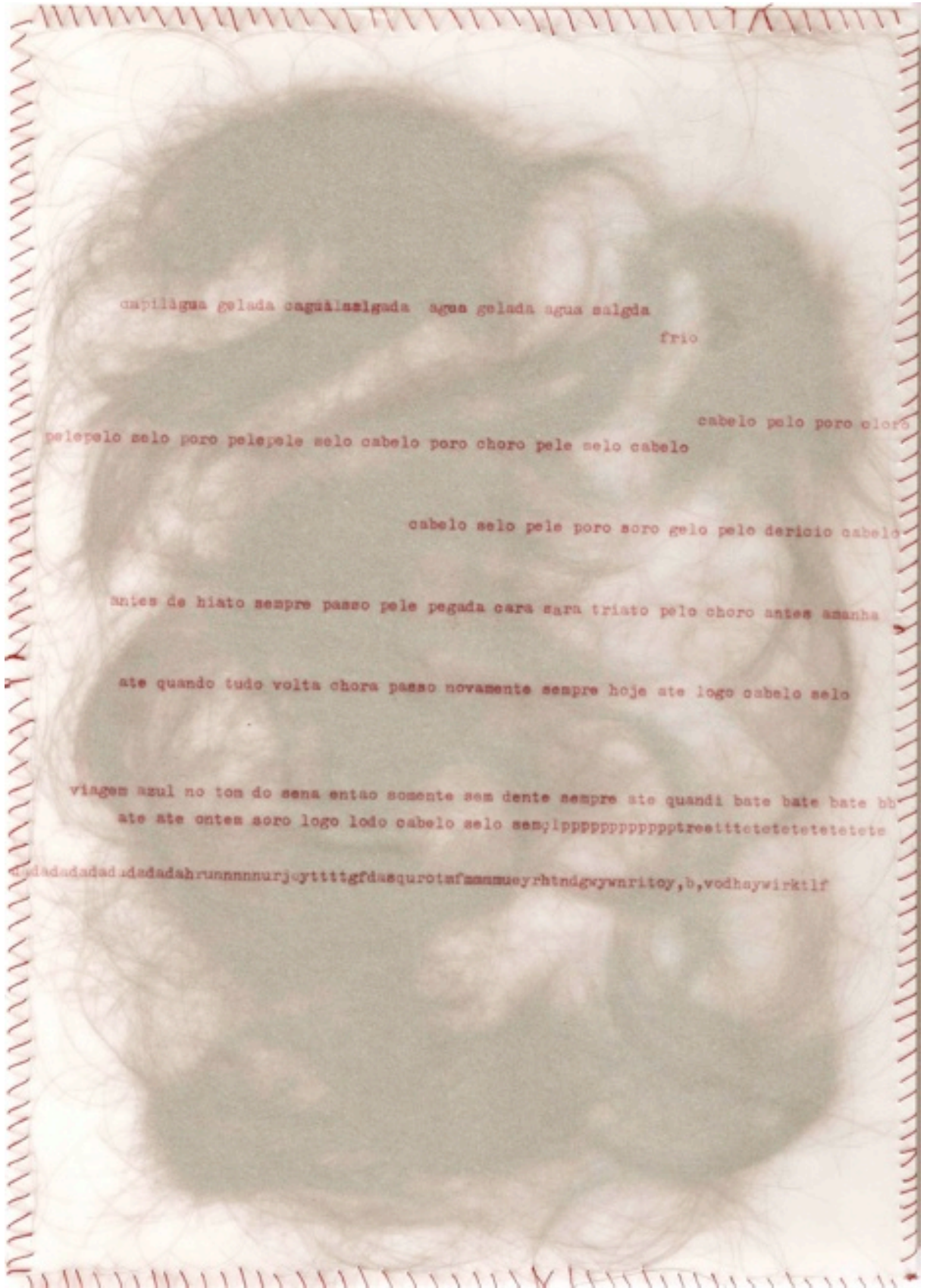
↳ cabelo sem cabeça

contraste entre castanhos -
- ceras - dos - cabelos e
pele - por - fumar - sol.

12 OUTUBRO 2009.

no ans do cabelo -
Pois que se me brilha um fio
na penca, não me dá a direção.

É que o meu sem pelo
exposto nos amantos dos
dias mulher, e sempre um
meu sem pelo, e obteve
uma liana que não é
milha - e volta-me Deus -
não há de ser milha jamais.
Guardo os meus pelos e
um amor e não tive e ~~me~~ se tive,
enche-me o figurino e ferenda. Pois
que me vista de novo em cabelo -
pelo sagrado de cabeça outra e me
deixa parada, pois que os possos me espõe
ao possio, o grão do pelo só me vale enquanto
grito guardado em paredes.



capilagua gelada caguilazigada agua gelada agua salda

frio

pelepele selo poro pelepele selo cabelo poro choro pele selo cabelo

cabelo pelo poro cloro

cabelo selo pele poro soro gelo pele dericio cabelo

antes de hiato sempre passo pele pegada cara sara triato pelo choro antes amanha

ate quando tudo volta chora passo novamente sempre hoje ate logo cabelo selo

viagem azul no tom do sena entao somente sem dente sempre ate quando bate bate bate bb

ate ate antes soro logo lodo cabelo selo sem;ppppppppppptreettttetetetetete

dadadadadadadahrnnnnurjyrttttfgdasqurotafmmueyrhtndgvywnritoy,b,vodhaywirktlf

CAPÍTULO 4

EROTISMO E MORTE:

AS PULSÕES E A TROCA SIMBÓLICA PELO RITUAL ARTÍSTICO

A nostalgia de continuidade, que marca o homem como descontinuidade finita, define a relação profunda entre erotismo e morte, tanto no erotismo do corpo, como no erotismo do coração e no erotismo sagrado. Para Georges Bataille (2004), o grande sofrimento humano frente à morte não é aquele de perder a vida, mas o de ser arrancado de sua descontinuidade finita, sua individualidade transitória. O erotismo significa, enquanto experiência, o redimensionamento da unidade do espírito do homem, da passagem do contínuo para o descontínuo. A arte pode ser aqui compreendida como um instante em que a vida e a morte se tocam e, assim, se transgridem, pronunciando uma palavra e enunciando um pensamento como um instante de profundo silêncio.

Entre todos os problemas, o erotismo é o mais misterioso, o mais geral, o mais isolado. Para aquele que não pode se esquivar, para aquele cuja vida se abre à exuberância, o erotismo é, por excelência, o problema pessoal. É, ao mesmo tempo, por excelência, o problema universal. (BATAILLE, 2004, p. 432).

O momento erótico, corporal ou mítico sacrificial, é o mais intenso e ele está situado no ápice do espírito humano. O ápice do ser só se revela inteiramente no movimento da transgressão da interdição, momento de superação que manifesta o sagrado através do ritual e da festa. *"A suprema pergunta filosófica coincide, penso eu, com o ápice do erotismo. [...] Há um ponto em nós em que devemos apreender o conjunto dos dados do pensamento, o conjunto dos dados que nos colocam em jogo no mundo"*. (BATAILLE, 2004, p. 432). A filosofia não sai dela mesma, não pode sair da linguagem, ela utiliza a linguagem de tal maneira que o silêncio nunca a sucede. O conjunto erótico e filosófico, que nos escapa na linguagem e se esquia sob a forma de proposições que dependem umas das outras, pode ser compreendido em sua totalidade através da experiência artística ritual, onde o erotismo se manifesta filosoficamente fora da religião.

Através do espelho

Através do espelho (Figura 60) de 2009 é uma obra pensada como um rito solene. Mesmo que, cuidadosamente arquitetada para registro, ela não pode ser restringida à mera vídeo-performance resultante do processo. A destituição capilar foi uma ação que gerou forte repercussão em minha vivência cotidiana e nas relações sociais estabelecidas. Precisei imergir em um longo processo de preparação conceitual, psicológica e estética para enfrentar tal destituição. Tornar-se uma mulher careca, perante o lugar-comum social, significa um estado de enfermidade. A estranheza corporal provocada pela completa ausência capilar indica o câncer, e o conseqüente tratamento de quimioterapia, como única possibilidade reguladora. Constrangimento e piedade se misturam nos olhares e gestos direcionados a um ser careca do gênero feminino. Aos homens calvos parece socialmente possível a adoção da aparência absolutamente careca, condição, entretanto, inicialmente impensável a um ser tradicionalmente capilar.

A opção pela destituição capilar absoluta, pareceu-me requisitar um processo artístico solene e ritualisticamente sagrado. A concepção de tal rito absorveu os conceitos de sagrado, morte e erotismo de Georges Bataille (2004). Colocar em questão a descontinuidade do meu ser foi o interesse central do ritual desenvolvido através do espelho. Segundo Bataille (2004), o erotismo é essencialmente o campo da violência e da violação. Partindo do ponto de vista do desnudamento capilar, percebo toda a ação como uma violação mortífera de meu próprio corpo. O erotismo estabelece-se através do processo: o objeto sacrificial proveniente do meu corpo sofre uma metamorfose tal, que permite a vertigem da continuidade do ser em outro ser. A continuidade, ainda segundo Bataille (2004), é a experiência do sentimento de uma

mentira. Do abismo que separa os seres descontínuos⁶⁰, só se pode sentir em comum sua vertigem, o fascínio por esse abismo, que em um sentido, é a morte.

"Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente em uma aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos sujeita à individualidade do acaso, à individualidade perecível que somos". (BATAILLE, 2004, p. 25-26)

O desnudamento capilar manifesta-se como a dissolução do estado fechado, estado de existência descontínua. "O desnudamento, considerado nas civilizações onde ele tem um sentido pleno, é, se não um simulacro, pelo menos uma equivalência sem gravidade do ato de matar." (BATAILLE, 2004, p. 30). Careca, fui atingida no mais íntimo, no ponto onde ficamos sem forças. O rito de corte, pensado como um movimento de dissolução do meu ser capilar, provocou uma destruição do ser fechado no estado descontínuo, a nudez oposta ao estado fechado. "A abertura, provocada pela nudez capilar, é capaz de revelar a busca de uma continuidade possível do ser além do retratar-se em si mesmo." (BATAILLE, 2004, p. 29). No desnudamento, os corpos se abrem para a continuidade por intermédio dos condutos secretos que nos provocam o sentimento da obscenidade, no caso, o convite a vestir-me intimamente. Desnudei-me de meus cabelos para tecer a vestimenta obscenamente íntima que convida o outro ser para partilhar uma vertigem da continuidade. Uma ação que busca despertar uma atitude de desejo, uma passagem em que existe uma fascinação fundamental pela morte. A dissolução erótica das formas constituídas, na qual cabelos e pêlos assumem o papel de parceiros do jogo erótico, desestabiliza um estado dos corpos semelhante à possessão de si, duradoura e afirmada. *"Há, ao contrário, despossessão no jogo dos órgãos que se derramam na renovação da fusão, semelhante ao vaivém das ondas que*

⁶⁰ A reprodução coloca em jogo dois seres descontínuos. Os seres que se reproduzem são distintos entre si como são distintos daqueles dos quais eles se originaram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter um interesse para os outros, mas ele é o único diretamente interessado. Ele nasce só. Ele morre só. Entre um ser e um outro há um abismo, uma descontinuidade.

se penetram e se perdem uma na outra". (BATAILLE, 2004, p. 29).

No rito solene, decorrido através do espelho, não houve somente o desnudamento capilar, houve também a morte do ser constituído da vítima.

No sacrifício não há somente desnudamento, há morte da vítima. A vítima morre, então os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Esse elemento é possível nomear, juntamente com os historiadores das religiões, de sagrado. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. (BATAILLE, 2004, p. 36).

A violação capilar do meu corpo foi capaz de matar um dado ser descontínuo. O silêncio que recaiu sobre o corpo calvo experimentou a continuidade de vítima, necessária à continuidade promovida pela execução de morte espetacular. *"Somente uma execução de morte espetacular, realizada em condições determinadas pela gravidade e pela coletividade da religião, é suscetível de revelar o que habitualmente escapa à atenção."* (BATAILLE, 2004, p. 36). Poeticamente violado, meu corpo passa então a representar a experiência mística que é o sacrifício do corpo sagrado. Buscando apenas uma vertigem de continuidade, desconstruí meu ser capilar e teci o objeto que se desmaterializa em contato erótico com o corpo do outro. O objeto, roupa íntima proveniente do meu próprio corpo, configura-se apenas como veículo de contato. Matéria morta, objeto apenas, coisificação do ser em fetiche possibilitador da condição erótica dos corpos. Acontece então, através do rito e do seu objeto, a possibilidade de abertura para o outro, negação da duração individual através de uma violência interior que permite apreender no campo erótico a morte e, conseqüentemente, a possibilidade de continuidade. O que ocorre é uma partilha sensível, estabelecida pela vertigem erótica da morte e materializada vulgarmente em obra de arte, registro e objeto de arte, ainda assim sacralizada através do rito solene que resguarda sua existência profana.

A proximidade da continuidade, a embriaguez da continuidade dominam a consideração da morte. Em primeiro lugar, a perturbação erótica imediata nos dá um sentimento que supera tudo, um sentimento tamanho que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento. Ademais, além da embriaguez da vida juvenil, nos é dado o poder de, cara a cara, abordar a morte e de enfim ver nela a abertura à continuidade ininteligível que não pode ser conhecida, que é o segredo do erotismo, e da qual só o erotismo carrega o segredo. (BATAILLE, 2004, p. 39).

Precisei fragilizar-me ao ponto de minha sensibilidade ser capaz de anular a ação constante e massacrante do meu organismo racional para então vislumbrar a experiência vertiginosa da continuidade do meu ser em outros seres. O deslocamento do lugar comum do meu corpo liberou meus sentimentos da razão plena, que assombra minha mente desde a mais remota memória intelectual. Viver o momento intenso e assim conseguir a real partilha sensível com o outro, apenas através da embriaguez do meu sujeito constituído, fundamentou a real necessidade poética pretendida com a obra, rito e sacrifício de destituição capilar. Para além da simples vontade pela abjeção corporal, onde o objeto de pesquisa artística termina por apresentar-se como mera desculpa para a necessidade real e primitiva de experiência sagrada, a obra compreendeu a celebração da vida pelo ritual que vislumbra a morte. Morte sem cadáver, vítima sem sofrimento, poesia fragilizadora capaz de abrir eroticamente o ser constituído, dentro de um tal estado de embriaguez, em que o abismo se materializa e a continuidade parece ser mais que uma simples mentira romanticamente idealizada. Apenas através do processo, a pesquisa encontra vivência e se manifesta como arte, poesia existencialmente sagrada que extrapola a vulgaridade da vida profana e a objetificação institucionalizada da arte.

A poesia leva ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos leva à eternidade, ela nos leva à morte, à continuidade: a poesia é a eternidade. É o mar que estrada junto com o sol, unidade. (BATAILLE, 2004, p. 40).

O ato de tornar-me careca pode ser compreendido como um rito de iniciação dentro da estrutura “primitiva” de trocas simbólicas. Segundo Baudrillard (1996) os primitivos não naturalizam a morte, ela é uma relação social. Das sociedades selvagens às modernas, pouco a pouco os mortos deixam de existir, eles são rejeitados, expulsos da circulação simbólica do grupo. A segregação dos mortos estende o conceito de imortalidade e rompe com a troca simbólica entre vivos e mortos.

Quando estão presentes, diferentes mas vivos e parceiros dos vivos em múltiplas trocas, os mortos não têm necessidade de ser imortais, não é necessário que o sejam, porque essa qualidade fantástica abalaria toda reciprocidade. Só quando são excluídos pelos vivos os mortos se tornam docemente imortais, e essa sobrevivência idealizada não passa da marca do seu exílio social. (BAUDRILLARD, 1996, p. 174).

A iniciação consiste na instauração de uma troca, é um evento simbólico do nascimento e da morte iniciáticos, percurso da vida e da morte para entrada na realidade simbólica da troca, momento em que o iniciado se torna um verdadeiro ser social perante o grupo. A prova iniciática não introduz um segundo nascimento ou uma teatralização da morte. A iniciação não joga a vida contra a morte rumo a um renascimento, é o esfacelamento do nascimento e da morte que a iniciação conjura. Essa operação simbólica não pretende superar a morte, mas promover sua articulação social, num contexto de troca entre os ancestrais e os vivos. Em lugar de uma separação instaura-se uma relação social entre os parceiros. A morte natural, biológica, aleatória e irreversível passa então para uma morte dada e recebida, reversível na troca social. A oposição entre nascimento e morte desaparecem, eles podem trocar-se sob as possibilidades de reversibilidades simbólicas.

O ato iniciático é o contrário do nosso princípio de realidade. Ele mostra que a realidade no nascimento e da morte advém apenas da separação entre o

nascimento e a morte. Que a realidade da própria vida advém apenas da disjunção entre a vida e a morte. (BAUDRILLARD, 1996, p. 181).

O simbólico não é um conceito, categoria ou algum tipo de estrutura, é um ato de troca e uma relação social que dissolve a realidade e se torna ao mesmo tempo oposição entre o real e o imaginário. A realidade do corpo vem da separação espiritual entre corpo e não-corpo, discriminação entre corpo e alma, e é o simbólico leva ao fim esse código de separação. “[...] o preço que pagamos pela “realidade” desta vida, para vivê-la como valor positivo, é o fantasma contínuo da morte.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 182). A morte é nosso imaginário, arquétipo na disjunção fundamental entre vida e morte. Na tentativa de buscar uma forma de esfacelamento da realidade corporal, lancei mão do imaginário da criação, oposição poética que promove o simbólico através do ritual artístico-iniciático. A deposição capilar permitiu a troca simbólica através dos cabelos, objeto sacrificial que morre na cabeça e renasce na vestimenta. A perda capilar permite a troca simbólica com todos aqueles que também sacrificaram seus cabelos, incluindo os enfermos, os mortos e os doadores de matéria prima artística. A troca estabelece-se também pelo ato de vestir com cabelos o púbis cabeludo. Eu visto e o outro veste, através de rituais individualmente inventados pela sensibilidade poética de cada corpo que se propõe a agregar mais cabelos aos seus, trocamos, assim, simbolicamente vida e morte.

A pulsão de moda e a morte simbólica

Em contraponto a todas as construções eróticas bataillianas e mesmo as relativas à abjeção, que procuro estabelecer no rito sensorial com o objeto capilar, a pulsão erótica da moda é suscitada no mesmo objeto quando apreendido apenas visualmente.

A moda é capaz de se aproximar do mágico, magia e vertigem que são a perda de todo referencial simbólico. “[...] não há determinação interna aos signos da moda, razão por que eles ficam livres para se comutar, se permutar de maneira ilimitada.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 111). O poder da moda de reverter todas as formas ao nada e à recorrência afeta o princípio de identidade de todas as instâncias da vida.

A moda é sempre retrô, mas baseada na abolição do passado: morte e ressurreição espectrais das formas. É sua atualidade própria, que não é referência ao presente, mas reciclagem total e imediata. A moda é paradoxalmente o não-atual. Ela sempre supõe um tempo morto das formas, uma espécie de abstração mediante as quais estas se tornam, como ao abrigo do tempo, signos eficazes que, como que por uma torção do tempo, poderão voltar a assombrar o presente com sua não-atualidade, como todo encanto do voltar-a-ser em oposição ao vir-a-ser das estruturas. Estética do recomeço: a moda é aquilo que retira frivolidade da morte e modernidade do já conhecido. Ela constitui o desespero de que nada dure, bem como o enlevo inverso de saber que, para além dessa morte, toda forma tem sempre a chance de uma existência segunda, nunca inocente, porque a moda vem devorar de antemão o mundo e o real: ela é o peso de todo trabalho morto dos signos sobre a significação viva - e isso num maravilhoso esquecimento, num desconhecimento fantástico. (BAUDRILLARD, 1996, p. 112).

A moda e seu fascínio pela técnica é fruto de um trabalho morto, que carrega consigo a perfeição e a estranheza do já conhecido. A pulsão de moda é capaz de construir um mundo espectral e cíclico, repleto de formas que desaparecem e são ressuscitadas em um jogo sem fim com os signos. O desejo de morte nela surge de forma contemplativa, como um desejo de suicídio que a atormenta, desejo ligado ao espetáculo da abolição incessante de formas. Seu desenvolvimento é contemporâneo do museu, pois as exigências simbólicas de ambos são regidas pelo mesmo estatuto moderno do signo. “A temporalidade das obras de museu é a do “perfeito”, da perfeição: é o estado bem particular daquilo que foi, e nunca é atual.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 113). A moda também não é atual, ela joga com sua morte e seu armazenamento como os signos numa reserva atemporal. A liberdade combinatória das formas passadas, que faz interagir todos os signos de maneira absoluta, garante o igual efeito de “perfeição”

instantânea da moda. *“A perfeição da moda também é de museu, mas de formas efêmeras. [...] Moda e museu são contemporâneos, cúmplices, e se opõem juntos a todas as culturas anteriores, feitas de signos não-equivalentes e de estilos compatíveis.”* (BAUDRILLARD, 1996, p. 113). Os objetos capilares, tecidos e trabalhados como adornos ou pequenas peças de roupa, quando apresentados em condição museológica ou oferecidos com organização de vitrine, carregam consigo a perfeição morta do museu e da moda. A essência artística dos objetos manifesta-se apenas na experiência tátil, que é capaz de extrapolar a pulsão superficial e coisificada de moda ou de arte mumificada no museu. A matéria orgânica morta dos objetos capilares, aqui apresentada como signo corporal destituído do corpo de origem, morre também simbolicamente ao permanecer inerte como objeto de contemplação. A forte estetização dos adornos capilares, assim como na moda através do fascínio com a técnica, suscita o trabalho morto, que devora a vida afetiva da matéria prima orgânica. É através da estetização do trabalho morto, e da conseqüente perfeição morta da moda, que a questão da ausência do “modelo” aparece. O modelo, que faz parte da economia específica da moda, é a condição capaz de extrapolar as estruturas de troca, é o agente transportador e executor e distribuidor dos meios da moda. Apesar de vestir o corpo, as vestimentas capilares não possuem modelo, não se podem reproduzir como modelo sem um equivalente palpável, como acontece na moda. A estetização técnica dos cabelos é capaz de apaziguar o sentimento de abjeção e suscitar o desejo pela pulsão de moda, mas interrompe o processo de frivolidade desta no instante que não encontra um modelo sobre o qual possa se reproduzir. A técnica de estetização capilar pode-se aproximar, aqui, da anacronia da alta costura, do cultivo ao ato gratuito, do desejo de fazer passar o desperdício funcional por destruição simbólica. *“Nem a prática nem a lógica poderiam justificar a extravagante aventura da roupa.*

Supérflua, logo necessária, a moda tem algo de religião." (BAUDRILLARD, 1996, p. 123). A lei do valor na moda vai muito além da esfera econômica, sua verdadeira extensão hoje é a jurisdição do modelo. *"Em todo lugar no qual há modelos, existe imposição da lei do valor, repressão pelos signos e repressão dos próprios signos. Eis por que há uma diferença radical entre os rituais simbólicos e os signos da moda."* (BAUDRILLARD, 1996, p. 123). Todo este universo do labor técnico, que circunda o ato gratuito da alta costura, pode também ser percebido como uma tentativa de resgatar, através do rito de vestir-se com cabelos, o caráter cerimonial que a roupa mantinha até o século XVIII, ligado ao uso dos signos enquanto signos e não ao jogo dos modelos.

Atormentada pelos significados do corpo, por esse transparecer do corpo como sexualidade e como natureza, a roupa perde a exuberância fantástica que tinha desde as sociedades primitivas. Perde sua força de máscara pura, é neutralizada pela necessidade de fazer o corpo significar, ela encontra uma explicação para si mesma. (BAUDRILLARD, 1996, p. 127).

O jogo que a moda estabelece através de seus modelos neutraliza o corpo, ele perde sua força de máscara que tinha na tatuagem e no adorno. Segundo a moda, o corpo não pode operar segundo sua própria verdade, e faz da nudez sua linha demarcatória. *"No adorno, os signos do corpo operam abertamente misturados aos signos do não-corpo. Depois o adorno se torna roupa, e o corpo se faz natureza. Instala-se um novo jogo – a oposição entre roupa e corpo –, designação e censura."* (BAUDRILLARD, 1996, p. 127). As peças capilares que construo e, através das quais proponho o ritual da vestimenta, se aproximam mais do conceito de adorno e de máscara primitiva que da vestimenta construída pela pulsão de moda. Os adornos capilares não servem como vestimenta para o corpo, não cobrem e nem significam socialmente o corpo, não são propostas de roupa consumível. Não estabeleço nenhum tipo de troca monetária com

meus cabelos e toda a matéria prima capilar chega até minhas mãos através de doação. Os cabelos, transformados em peças do vestuário, são cuidadosamente vestidos, enquanto ritual. Compreendo o ato de vestir sempre como uma cerimônia íntima, e entendo que a participação daquele que veste não pode ser reduzida à mera performance de manequim. Acontece sempre uma co-autoria na criação das possibilidades de “moulage” das peças no corpo e no processo de registro. A forma, modo e as circunstâncias do ato de vestir são sempre livres, não é preciso exhibir o corpo capilarmente vestido, pretendo, com a proposta, a simples experiência do ato. O relato textual costuma ser uma das possibilidades mais interessantes e inusitadas do trabalho. É através das palavras que os aspectos sensoriais, poéticos e psicológicos daquele corpo que veste se tornam mais evidentes. Vestir uma calcinha de cabelos é um ato capaz de provocar as reações mais diversas. Surgem poemas, narrativas, personagens, desenhos, danças, desejos. São as possibilidades da troca simbólica que não se reduzem à construção do modelo e do corpo que veste o modelo. *“A moda se aprofunda quando se torna encenação do próprio corpo, quando o corpo se transforma em meio da moda [...] O jogo da roupa se desfaz diante do jogo do corpo, e este se desfaz diante do jogo dos modelos.”* (BAUDRILLARD, 1996, p. 129). Desejo sempre o ato da troca, não a construção e a imposição do modelo. Os cabelos se tornam estímulo, espécie de máscara, ferramenta que instiga a construção de uma nova possibilidade de materialização e sensibilidade corporal. A proposta de vestir meus cabelos difere sensivelmente, por exemplo, das *Human Furriery* (Figura 61), roupas de silicone e cabelos humanos construídas pela artista Nicola Constantino desde 1995.

No caso de Constantino, as vestimentas são confeccionadas em larga escala com o propósito, além do museológico, de venda e uso cotidiano. As roupas apresentam um importante estranhamento em relação aos artigos convencionais da moda, pois a artista

reproduz no silicone formas anatômicas humanas como mamilos e ânus sobre bolsas, corseletes, sapatos, casacos e vestidos. O conceito se evidencia na ironia da pele humana como couro e, mais especificamente, nos alvos erógenos da pele humana como adorno para roupas que remetem à alta costura. O estranhamento, no entanto, se configura aqui apenas como um fetiche da pulsão de moda. O apelo publicitário e as referências diretas que a própria artista propõe com o universo da moda e do consumo terminam por constituir um modelo, estabelecendo-se assim o jogo dos modelos e não o do corpo ou da vestimenta. No momento em que a artista oferece suas peças ao consumo, elas entram no sistema da moda e dos modelos e, imediatamente, a possibilidade do ritual da vestimenta cerimonial desaparece. A impossibilidade do uso, salvo em proposições que remeteriam ao ritual sacrificial, definem as roupas de giletes e miçangas de Nazareth Pacheco Sem título (Figura 62) de 1997 fora da pulsão de moda. As vestimentas de Pacheco seriam capazes de ferir a carne caso fossem vestidas, elas não se inserem na estrutura dos modelos, mas na própria resignificação dos modelos que regem a moda e as estruturas da sociedade. “[...] não há subversão possível na moda, porque ela não tem referencial com que entrar em contradição (seu referencial é ela mesma).” (BAUDRILLARD, 1996, p. 129). A pulsão de moda extermina as possibilidades das trocas simbólicas possíveis através da vestimenta e do adorno corporal, além de eliminar a possibilidade de subversão, que se configura como uma das mais importantes ferramentas da arte.

Erotismo e a pulsão de morte

A visão psicanalítica da morte é uma visão por falta, um processo pulsional inscrito na ordem inconsciente. A morte como pulsão equivale ao sistema geral da produção, morte como fim. Liberada do sujeito, a pulsão de morte encontra seu estatuto de finalidade objetiva, perspectiva de equilíbrio final no contínuo inorgânico, abolição das diferenças e intensidades, equilíbrio por falta, entropia da morte. Com Freud (1976), pela primeira vez, a morte aparece como princípio indestrutível, contrapondo-se ao pensamento ocidental.

Do cristianismo ao marxismo e ao existencialismo: ou a morte é francamente negada e sublimada ou é dialetizada. Na teoria e na prática marxistas, a morte é desde o início vencida no ser de classe, ou então é integrada como negatividade histórica. De modo mais geral, toda a prática ocidental de domínio da natureza e de sublimação da agressividade na produção e na acumulação caracteriza-se como Eros construtivo [...] a morte é destilada como negatividade em doses homeopáticas. [...] a morte serve aí de relance trágico ao sujeito, ela sela sua absurda liberdade. (BAUDRILLARD, 1996, p. 202).

A pulsão de morte destrói a visão maniqueísta do mundo, antagonismo entre bem e mal, onde a morte se encontra reduzida ao princípio negativo do mal, dialeticamente subordinado ao outro, do bem e de Deus. A força de desagregação da pulsão de morte implica uma contrafinalidade, forma de involução ao estado anterior e inorgânico.

[...] tendência de reproduzir esse não-evento por excelência que foi, para todo ser vivo, o estado anterior e inorgânico de coisa, isto é, a morte. Logo, é sempre como ciclo repetitivo que a morte vem dismantelar as finalidades construtivas, lineares ou dialéticas, de Eros. Viscosidade da pulsão de morte, elasticidade do inorgânico, que reside em toda parte, vitoriosamente, à estruturação da vida. (BAUDRILLARD, 1996, p. 203).

A pulsão de morte apresenta certas afinidades com a economia política, que só existe por falta, na qual a morte é seu ponto cego, a ausência que assombra todos os cálculos. *“A economia política é uma economia de morte, pois faz a economia da*

morte e a enterra sob seu discurso. A pulsão de morte cai no contrário: ela é o discurso da morte como finalidade intransponível.” (BAUDRILLARD, 1996, p. 203). Seria absurdo atribuir um estatuto de “verdade” ao conceito de pulsão de morte, uma vez que ela atua como princípio no próprio universo teórico ocidental.

[...] para permanecer fiel à intuição da pulsão de morte, é preciso mantê-la na hipótese desconstrutiva, quer dizer, assumi-la apenas nos limites da desconstrução que ela efetua sobre todo pensamento anterior, mas também, e sobretudo, desconstruir a própria pulsão de morte como conceito. (BAUDRILLARD, 1996, p. 204).

A radicalidade da pulsão de morte reside na impossibilidade de qualquer restabelecimento dialético. Baudrillard (1996) se pergunta ainda se a pulsão de morte não seria em última instância uma racionalização da morte. *“A teoria das pulsões é, por assim dizer, nosso mito. As pulsões são seres míticos, grandiosos em sua indeterminação.”* (FREUD *apud* BAUDRILLARD, 1996, p. 205). Bataille (2004) introduz, em contraponto, a instituição da morte como regulação de tensões e função de equilíbrio – a morte como paroxismo de trocas, superabundância e excesso. A vida existe apenas na invasão e na troca simbólica com a morte, e esta é a instância superabundante, excedente, sempre presente, o que prova que a vida só é defeituosa quando a morte lhe é tirada. Depreende-se que a morte não é uma falha da vida, mas desejada por ela. O fantasma da economia que pretende abolir a morte termina por instalá-la no âmago da própria vida. A morte, enquanto excesso, ambivalência, dádiva, sacrifício, desperdício, troca com a própria vida, está ausente, e nossa vida é enriquecida pela finalidade unilateral de produção e de acumulação, mas não de perda. Na concepção de Bataille (2004) a morte não é o preço da sexualidade, elas não se enfrentam como princípios antagônicos, como acontece em Freud, elas se permutam no mesmo ciclo, na mesma revolução cíclica da continuidade.

A sexualidade e a morte não são nada além de movimentos agudos de uma festa que a natureza celebra com a inesgotável multidão de seres, ambos tendo o sentido de desperdício ilimitado ao qual a natureza vai ao encontro do desejo de durar, que é próprio de cada ser. (BATAILLE, 2004, p. 95).

Existe em Bataille (2004) uma visão da morte como princípio excessivo e antieconômico, metáfora do caráter luxuoso da morte, como um gasto, um desperdício inútil sob a perspectiva econômica. O sentido reside exatamente no desperdício luxuoso, na permuta com a morte: o sacrifício. *“Num sistema em que a vida é regida pelo valor e pela utilidade, a morte se torna um luxo inútil, e a única alternativa.”* (BAUDRILLARD, 1996, p. 210). Segundo Bataille, *“[...] o conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, da interdição e da transgressão.”* (BATAILLE, 2004, p. 55). É na passagem do animal ao homem, sobre a qual pouco sabemos, que as restrições conhecidas como interdições se fundam, e a distinção dos animais acontece pelo trabalho. *“O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente na medida em que ele coloca a vida interior em questão. O erotismo está na consciência do homem, o que faz com que ele seja um ser em questão.”* (BATAILLE, 2004, p. 46). Paralelamente ao trabalho, o homem impõe restrições que dizem respeito à atitude em relação aos mortos. Seria ainda legítimo pensar que a interdição que regulava e limitava a sexualidade foi também uma consequência do trabalho. A interdição é frequentemente interpretada pela ciência como patologia, elemento constitutivo da neurose, conhecida por fora, e, na medida em que a imaginamos doentia, vemos nela um mecanismo intruso em nossa consciência. Se obedecemos, mesmo sem perceber, à interdição, nós a situamos no plano exterior da experiência e da consciência. A interdição, enquanto processo não racional, pode ser justificada apenas mediante a experiência de dentro, conferindo assim seu aspecto global. Quando a interdição funciona plenamente, ela realiza a

tarefa de afastar de nossa consciência o objeto interdito e dele não temos mais consciência. Quando experimentamos, no momento da transgressão da interdição, a angústia, sem a qual a interdição não existiria, experimentamos também o pecado na concepção religiosa. *“A experiência interior do erotismo solicita daquele que a povoa uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la.”* (BATAILLE, 2004, p. 59). A experiência da transgressão bem-sucedida mantém a interdição para gozar dela, em tal situação a sensibilidade religiosa liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor; o prazer intenso e a angústia; o gozo em transgredir e o pecado.

Através do trabalho, o homem constituiu o mundo racional que é a base da vida humana, mas nele sempre subsiste um fundo de violência que é própria da natureza humana. *“Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu a trégua, a favor da qual o homem deixava de responder ao impulso imediato que a violência do desejo determinava.”* (BATAILLE, 2004, p. 63). O mundo do trabalho exclui pelas interdições a violência, que trata, ao mesmo tempo, da reprodução sexual e da morte.

[...] o movimento de amor, levado ao extremo, é um movimento de morte. Esse vínculo não deveria parecer paradoxal: o excesso do qual a reprodução procede e aquele que é a morte só podem ser compreendidos com a ajuda um do outro. Mas parece que, desde o início, as duas interdições iniciais tocam a primeira, a morte; a outra, a função sexual. (BATAILLE, 2004, p. 64).

A sepultura surge da interdição relativa aos mortos e a morte, interdição diante da visão do cadáver. Como apontado anteriormente, o cadáver testemunha uma violência que instaura a interdição ligada à matéria morta em decomposição. O cadáver precisa ser sepultado. A transgressão se configura aqui no desejo de olhar ou de tocar o cadáver, sendo, no caso, apenas uma das transgressões relativas ao interdito da morte. A outra vertente da transgressão se manifesta no assassinato, um aspecto particular da

interdição global da violência. Proibição que responde “à *necessidade de aprisionar nas regras uma violência que, livre, teria podido perturbar a ordem à qual a coletividade queria se adequar.*” (BATAILLE, 2004, p. 81). O interdito do incesto funciona como regulador da distribuição das mulheres entre o homens. A proibição da posse sexual, por parte do pai ou dos filhos homens, sobre as filhas ou mãe e irmãs garante as trocas entre as famílias dentro do grupo. A transgressão aparece aqui no complexo de Édipo, que se manifesta no desejo de transgredir a lei paterna que regula o incesto. É importante observar que o incesto é um interdito que surge a partir do estabelecimento simbólico da tríade familiar articulada sobre a lei paterna. Nas sociedades primitivas, nas quais não se configura ainda a realidade psíquica individual, as trocas simbólicas não se estabelecem segundo o determinante da posse dos filhos pelos pais. Em sociedades tribais onde a ‘fecundidade’ e os ‘ancestrais’ regulam as trocas simbólicas, vivos e mortos, na referência direta aos ancestrais, compartilham um mesmo nível coletivo, e nelas a agressividade se desloca em linha horizontal, como rivalidade entre os irmãos. No caso de tais sociedades, é a irmã e não a mãe, que está no centro do dispositivo do jogo social das trocas.

A interdição está aí para ser violada. Essa proposição não é, como a princípio parece, uma aposta, mas o enunciado correto de uma relação inevitável entre emoções de sentido contrário. Sob efeito da emoção negativa, devemos obedecer à interdição. Se a emoção é positiva, nós a violamos. A violação cometida não de natureza a suprimir a possibilidade e o sentido da emoção oposta: ela é mesmo a justificativa e a fonte de ambos. (BATAILLE, 2004, 98-99).

A freqüência e a regularidade das transgressões não enfraquece a firmeza intangível da interdição. A transgressão é sempre o complemento esperado da interdição. Roges Caillois foi o primeiro a formular em sua “teoria da festa”, um aspecto elaborado da transgressão. Não se trata de liberdade, as barreiras da transgressão não são

simplesmente suspensas, mas de uma licença limitada. “O cuidado com uma regra é, às vezes, maior na transgressão, pois é muito mais difícil limitar um tumultuo depois de desencadeado.” (BATAILLE, 2004, p. 101).

A transgressão excede, sem destruí-lo, a um mundo *profano*, do qual ela é o complemento. A sociedade humana não é só o mundo do trabalho. Simultaneamente - ou sucessivamente - o mundo *profano* e o mundo *sagrado* a compõem e são suas duas formas complementares. O mundo *sagrado* se abre às transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. (BATAILLE, 2004, p. 104).

De forma geral, o sagrado se configura como o objeto de uma interdição, que designa negativamente a coisa sagrada, que não tem somente o poder de nos provocar pavor e estremecimento, mas também de transformar o sentimento em adoração. A interdição sacraliza e regula ao mesmo tempo dois movimentos: de terror, que rejeita, e de atração, que comanda o respeito fascinado. A interdição e o tabu só se opõem ao divino em um sentido, que é a interdição transfigurada. Apenas o aspecto econômico dessas oposições permite introduzir uma distinção clara, “no tempo *profano* do trabalho, a sociedade acumula recursos, o consumo é reduzido à quantidade necessária à produção [...], o tempo *sagrado* é necessariamente a festa [...] quando acontece a suspensão maciça das interdições.” (BATAILLE, 2004, p. 105).

Estabelecendo um jogo entre pulsão de morte, no sentido econômico da vida como produção e morte como fim, e morte como luxo e desperdício, Annette Messenger (2007) constrói a série *Les Pensionnaires* (Figura 63) 1971-72. Pássaros mortos e taxidermiados “articulam” movimentos como em um autômato, brinquedos sem corda que transitam entre o rápido e o morto, produtividade e desperdício. Vida embalsamada na existência de um movimento eterno, uma ironia com a vitalidade da possibilidade do voo. Messenger (2007) transita entre corpos e objetos em constante movimento com objetos inanimados: os pássaros mortos aparecem tanto acoplados aos

brinquedos de movimento, com corda e controles remoto, quanto cuidadosamente vestidos com crochê em repouso eterno. A morte aparece como pulsão, na necessidade da produtividade do movimento, e como troca simbólica no luxo do embalsamar e vestir o pequeno animal morto. O funeral e o brinquedo, a morte organizada em coleções dispostas em grandes vitrines taxidermistas. A referência mágica da morte luxuosa surge de forma mais evidente na produção de *Messenger* em séries de foto-colagens como *Chimères* (Figura 64) de 1982-84, *Effigies* (Figura 65) de 1985. As *Chimères* criam um mundo fantástico, usando o vocabulário do conto de fadas e da bruxaria, bestiários (morcegos, aranhas, pássaros, dragões e serpentes), objetos ameaçadores (tesouras, facas, chaves), falos voadores e fragmentos de corpos preenchem o imaginário mortífero e erótico das foto-colagens. Nas *Effigies* a estrutura geométrica contrasta drasticamente com a série anterior, embora o repertório seja o mesmo: as Figuras humanas aparecem como diagramas, simplificadas, remetendo aos costumes funerários e vestimentas cerimoniais. *Messenger* (2007) transgride as interdições relativas à morte e ao erotismo, ligando o desejo e o pavor, angústia e prazer em um movimento que transgride, mas mantém a interdição para que possamos gozar dela. A obra de arte se configura aqui, como no sagrado, em objeto de interdição. As referências da artista nesses trabalhos transitam entre efígie⁶¹, apocalipse, histeria, fantasmagoria⁶² e Aula de Anatomia⁶³.

As *Effigies* foram desenvolvidas dentro de um esboço geométrico estrito junto com algo que é mais sagrado, e mais austero também. Elas foram incorporadas dentro de um triângulo isósceles ao qual foi adicionada uma larga tira no alto, elas são então apresentadas como constelações em um fundo preto, avivado por um bestiário antropomórfico feito de figuras híbridas evocando ilustrações

⁶¹ Representação plástica da imagem de uma pessoa real, simbólica ou de uma divindade, à qual foi atribuído poder quando esta pessoa foi sentenciada a morte.

⁶² Arte de fazer aparecer, se fazer ver, figuras luminosas fantasmagóricas na escuridão.

⁶³ A Aula de Anatomia do Doutor Tulp 1632, Rembrandt.

cristãs do limbo. (MESSAGER, 2007, p. 315, tradução nossa)⁶⁴

A transgressão é, mais que a interdição, o fundamento da religião e o fundamento da festa, que é o ponto mais culminante da atividade religiosa. Messenger (2007) opera de maneira semelhante a transgressão da interdição, fundamentando de maneira sagrada a festa mágica e orgiástica que se estabelece na obra de arte.

Sacrifício e o corpo aberto

O sacrifício se configura como o ato religioso por excelência através da suspensão da interdição de matar, o sacrifício é considerado uma oferenda. A vítima sacrificada coletivamente morre consagrada, assumindo um sentido de divindade. O caráter sangrento do sacrifício pode, eventualmente, lhe faltar, além de muitas vezes os animais serem vítimas de substituição.

A vítima morre, então os assistentes participam de um elemento que revela sua morte. Esse elemento é o que é possível nomear, juntamente com os historiadores das religiões, de *sagrado*. O sagrado é justamente a continuidade do ser revelado aos que fixam sua atenção, em um rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Existe, no fato da morte violenta, ruptura da descontinuidade de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam os espíritos ansiosos, é a continuidade do ser à qual a vítima é devolvia. Somente uma execução de morte espetacular, realizada em condições determinadas pela gravidade e pela coletividade da religião, é suscetível de revelar o que habitualmente escapa à atenção. (BATAILLE, 2004, p. 128).

O sagrado dos sacrifícios primitivos, análogo ao divino das religiões atuais, possibilita a continuidade sagrada, ou divina, que está ligada à transgressão da lei que funda os seres descontínuos. A contemplação da morte, enquanto ritual sacrificial, devolve-nos

⁶⁴ "The Effigies are developed within a strict geometric outline along with something that is more sacred, and more austere too. They are incorporated within an isosceles triangle to which is added a wider strip at the top, so they are presented like constellations on a black ground, enlivened by an anthropomorphic bestiary made of hybrid figures evoking Christian illustrations of limbo." (MESSAGER, 2007, p. 315).

à experiência de continuidade.

Geralmente o sacrifício é constituído pela conciliação entre a vida e a morte, dar à morte um novo desabrochar da vida, dar à vida peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nela, no mesmo instante, a morte é signo da vida, abertura para o ilimitado. (BATAILLE, 2004, p. 128).

Questiono-me aqui se a experiência de continuidade possibilitada pelo sacrifício não poderia ser compreendida também enquanto experiência do sublime. Bataille (2004) aponta ainda que, a partir do momento em que os homens se conciliam em um sentimento com a animalidade, entramos no mundo da transgressão e no mundo do sagrado. A animalidade sacrificial do homem não poderia ser também identificada como o estado de abjeção, pré-simbólico e anterior ao sujeito? Estado em que a descontinuidade do sujeito, simbolicamente constituído, se perde na abjeção mais luxuosamente exagerada, que é a morte sacrificial. Ao atingir a completa abjeção do cadáver a descontinuidade do sujeito de outrora se torna contínua, sagrada, sublime. Segundo Kristeva a abjeção e o sublime não são o mesmo momento do percurso, mas é o mesmo sujeito e o mesmo discurso que os faz existir. O sublime também não tem objeto, é o ponto de ofuscamento onde nos perdemos para ser, onde perdemos a descontinuidade para ser, no sagrado, a vertigem da continuidade. A purificação da abjeção através do sacrifício, da morte espetacular do ser descontínuo em direção à continuidade é condição sagrada na qual a vítima é colocada e atinge o estado sublime. A vertigem sacrificial, provocada pela inundação e renovação incessante da morte e do abjeto, expõe o sublime e o imenso movimento composto pela reprodução e a morte. *“A vida é, sem sua essência, um excesso, ela é a prodigalidade da vida. Sem limites, ela esgota suas forças e seus recursos; sem limite, ela aniquila o que ela criou.”* (BATAILLE, 2004, p. 133.).

Bataille (2004) afirma que vivemos por procuração, não temos energia para viver, jogamos com angústia e gozo através da aventura do outro, ponto em que a literatura se situa depois da religião, da qual ela é herdeira. *“O sacrifício é um romance, é um conto, ilustrado de maneira sangrenta. [...] O rito é efetivamente a representação, retomada de uma data fixa, de um mito, quer dizer essencialmente da morte de um deus.”* (BATAILLE, 2004, p. 137). Na literatura e no sacrifício sagrado o jogo da angústia é sempre o mesmo, a angústia até a morte, para encontrar, além da morte e da ruína, a superação dela. A angústia é desejada no sacrifício, mas dentro de seus limites possíveis, tendo seus limites alcançados o recuo é inevitável. Através do tempo o sacrifício humano foi substituído pelo animal, inevitavelmente a angústia perdeu, para o homem, parte do seu valor ao afastar de si a sua morte. Ao se firmar a civilização, os sacrifícios passaram a parecer uma barbárie: os cristãos só conheceram o sacrifício simbólico. *“Os antigos tinham, mais do que nós, o sentimento imediato do sacrifício. [...] Não importa qual seja a obsessão da imagem do Crucificado, a imagem de um sacrifício sangrento e a missa não coincidem facilmente”.* (BATAILLE, 2004, p. 139). O principal aspecto aqui apontado por Bataille é que, na idéia do sacrifício da cruz, o caráter de transgressão é deformado. Esse suposto sacrifício é efetivamente um homicídio, um pecado, não se trata aqui da suspensão da interdição de matar. *“O desconhecimento da santidade da transgressão é um fundamento para o cristianismo.”* (BATAILLE, 2004, p. 140). O sacrifício sagrado é, portanto, uma manifestação que desaparece nas sociedades cristãs, restando apenas o sacrifício ficcional presente a literatura e na arte. Bataille afirma ainda que, se a transgressão não é fundamental, o sacrifício e o ato de amor não têm nada em comum, o sacrifício é uma transgressão desejada, ação deliberada cujo fim é a súbita mudança do ser que dele é vítima. *“Essa ação violenta, que priva a vítima de seu caráter limitado e confere-*

lhe o ilimitado, o infinito que pertence à esfera sagrada, é desejada até as últimas conseqüências." (BATAILLE, 2004, p. 141). Na experiência interior do sacrifício, era possível alcançar um paralelo entre piedade e desejo, semelhante ao jogo sexual dos corpos que se abrem para a violência. *"Essa possibilidade desapareceu no cristianismo no qual a piedade se afastou de uma vontade de ter acesso ao segredo do ser pela violência."* (BATAILLE, 2004, p. 142) O sacrifício foge do campo da nossa experiência, devemos substituir a prática pela imaginação. Restando apenas na literatura e na arte o subterfúgio do sacrifício, é possível identificar ao longo da história, como aponta Georges Didi-Huberman (1999) em *Ouvrir Vénus*, a imagem do sacrifício na representação da Vênus desnudada, não apenas nas vestimentas, mas também na carne.

Mas, se o próprio sacrifício e sua significação religiosa nos escapam, não podemos ignorar a reação ligada aos elementos do espetáculo que ele oferecia: é a náusea. Devemos ver no sacrifício a superação da náusea. Mas sem a transfiguração sagrada, e se seus aspectos são considerados separadamente eles podem, em última instância, provocar náuseas. (BATAILLE, 2004, p. 143).

Bataille (2004) aponta que o ato de amor e o sacrifício revelam a carne e, no contexto não religioso do sacrifício, a náusea, provocada pela violência do jorrar de sangue e a revelação súbita dos órgãos. A Vênus que se desnuda abre-se em carne, a descrição de Odon de Cluny analisada por Didi-Huberman (1999) aponta claramente a náusea provocada pela abertura corporal:

A beleza do corpo está inteiramente na pele. Com efeito, se os homens vissem que é sob a pele, dotada como os lincos de Boétie de interna penetração visual, a mera visão das mulheres seria nauseante: esta feminina graça é apenas sarro, sangue, humor, fel. Considerem o que se esconde nas narinas, na garganta, no ventre: sujeira, por toda a parte... E nós que nos repugnamos em tocar mesmo com a extremidade do dedo no vômito ou no estrume, como, portanto podemos desejar apertar em nos nossos braços um simples saco de excrementos! (CLUNY *apud* DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 59, tradução

nossa).⁶⁵

Segundo Didi-Huberman (1999), nudez rima com desejo, mas também com crueldade, e é através da crueldade presente na nudez que ele analisa as Vênus pintadas por Botticelli. No contexto do Renascimento florentino, os conflitos dialéticos entre o Humanismo emergente e o repertório moral cristão impelem as ambigüidades filosóficas presentes nas pinturas de Botticelli. Os esquemas teológicos da nudez escritos na Idade Média organizaram moralmente a nudez em quatro categorias distintas. Segundo o *Dictionarii seu repertorii moralis* de Pierre Bersuire, a nudez poderia designar o estado natural do homem, estado de criação que obriga a humildade frente Deus como a *nuditas naturalis*; como *nuditas temporalis* recordava a falta de bens terrestres; a inocência dessexualizada presente nos sacramentos surge como *nuditas virtualis* e por último a *nuditas criminalis*, que denotava o vício, a vaidade e a ausência de qualquer virtude. Da Vênus *naturalis*, eternamente nascente do museu dos Ofícios, à Vênus *criminalis*, eternamente colocada à morte, dos quatro painéis que compõe a representação da *História de Nastagio de Onest*⁶⁶ narrada em *Decameron* de Boccaccio e pintada em quatro painéis por Sandro Botticelle (Figura 66) em 1482-83, a nudez que se abre inicialmente na carne e mais tarde nas vísceras é cuidadosamente discutida como sacrifício:

⁶⁵ « La beauté du corps est tout entière dans la peau. En effet, si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, doués comme les lynx de Boétie d'intérieure pénétration visuelle, la vue seule des femmes leur serait nauséabonde : cette féminine grâce n'est que saburre, sang, humeur, fiel. Considérez ce qui se cache dans les narines, dans la gorge, dans le ventre : saletés, partout... Et nous qui répugnons à toucher même du bout du doigt de la vomissure ou du fumier, comment donc pouvons-nous désirer de serrer dans nos bras un simple sac d'excréments ! » (CLUNY apud DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 59)

⁶⁶ Após ser rejeitado por sua amada, Nastagio refugia-se na floresta para refletir. Subitamente, o jovem avista uma moça nua, perseguida por um cavaleiro e seus cães. Nastagio assiste ao cavaleiro eviscerar a mulher abatida, arrancando-lhe o coração e as tripas e dando-as de comer aos cães. Em seguida, a cena retrocede e o cavaleiro está novamente perseguindo a mulher: a caçada é a punição dos infernos ao cavaleiro, que o amor sem limites levou ao suicídio, e para a mulher nua, que em vida fora cruel com seu amante. Nastagio convida várias pessoas para um banquete no meio da floresta para que todos testemunhassem a terrível caçada. A amada do jovem observa desesperada, ela que rejeitara Nastagio teme que venha sofrer sina igual e aceita o pedido de casamento. No banquete de casamento os braços familiares sugerem que o quadro foi pintado na ocasião de um casamento entre as famílias *Médici* e *Binni*.

Aí está bem o *nu*, como “forma de arte”, inquietado por um retorno da angústia necessariamente “empática”. É esta a *nudez* aberta - transtornada, depois martirizada - desta bela vítima que terá feito implodir, em pleno coração do Renascimento florentino, o *nu* como um tipo “ideal” das belas artes. (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 69, tradução nossa).⁶⁷

Fundamentado nas análises de sonhos de Freud, onde mesmo os pesadelos surgem acompanhados de desejo, Didi-Huberman (1999) discute o caráter fantasmático das escolhas figurativas de Botticelli. A *insensibilidade da contradição* é apontada como um traço típico dos processos inconscientes, onde Botticelli contrasta a melancolia e a piedade do herói frente ao sacrifício com a patética repetição da violência sacrificial. Outra característica psicológica das escolhas pictóricas do artista seria a *aparência do informe*, no caso a representação simbólica e formal do coração e das vísceras da jovem sacrificada. As vísceras da vítima estendidas sobre o sol da floresta, remetem, de um ponto de vista humanista, às vísceras do sacrifício da narrativa de *Philomena*, *Metamorfoses de Ovídio*, em que uma jovem virgem é estuprada diversas vezes pelo seu cunhado e, quando ameaça denunciá-lo, ele corta-lhe a língua: “[...] *qualquer estremecimento, murmura ainda sobre a terra preta de sangue; como o rabo de uma serpente mutilada que se contorce, palpita e, morrendo, procura juntar-se ao resto da pessoa a quem pertence [...]*” (OVÍDIO *apud* DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 85, tradução nossa).⁶⁸ O cuidado e o detalhamento, tanto pictórico quanto narrativo, dado às vísceras em ambas as narrativas, sugere a importância da náusea. Apontada por Bataille (2004?) como elemento chave, a construção do espetáculo sacrificial oferece sempre a náusea, este fervilhar orgânico de vísceras embebidas em sangue que suscitam a vida

⁶⁷ « Voilà bien le *nu*, en tant que « forme d’art », inquiété par un retour d’angoisse forcément « emphatique ». Et c’est la *nudité* ouverte – affolée, puis martyrisée – de cette belle victime qui aura fait implorer, en plein cœur de la Renaissance florentine, le nu en tant que genre « idéal » des beaux-arts. » (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 69)

⁶⁸ « [...] toute frémissante, murmurant encore sur la terre noire de sang ; comme frétille la queue d’un serpent mutilé, elle palpita et, en mourant, elle cherche à rejoindre le reste de la personne à qui elle appartient [...] » (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 85).

carnal e o conseguinte silêncio da morte. O *ritmo fantasmático* surge ainda aqui como outra potência psíquica presente na narrativa sacrificial de Botticelli. O aspecto da repetição infinita de crueldades, eterno retorno do visual psíquico: “*O que está lá, se não a maneira visual de encarnar uma obsessão do tempo, um soberano fantasma?*” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 85, tradução nossa).⁶⁹ Os sonhos de nudez se desenvolvem de forma tensa, imobilizados entre prazer e interdito, dois movimentos contrários que produzem uma paralisia dos corpos desnudado quando o prazer de exposição verte na angústia. A pintura narrativa de Botticelli apresenta os elementos do espetáculo sacrificial e erótico. Na floresta o ser se perde, a nudez aparece seguida por uma caça com cães que massacraram não a mulher culpada de sua nudez, mas o homem culpado por seu prazer de ver. É sobre o corpo olhado que aqui se coloca a questão, a nudez que aparece, que se abre, que se expõe à morte, nudez que foge e que soberanamente retorna sobre nossos olhos. Assim como Boccaccio, Bataille (1983) também publicou um conto literário no qual uma mulher nua é caçada em uma espécie de selva escura, no caso os arredores da rua Saint-Denis em Paris. Como uma espécie de bacante moderna, Madame Edwarda é uma prostituta, que nua apresenta a condição de sua própria ameaça, de sua própria abertura à morte. Não detrás dela como em Boccaccio, mas nela própria, no seu corpo, nos seus “beijos doentes”, nos seus “olhos invertidos”, em seus espasmos de gozo e em suas “contorções”. No centro da sua carne, a “ferida viva” da vulva se apresenta aberta, desde o começo, pelo narrador, e a morte aparece no estado de festa. Efetivamente na morte e na nudez entrelaçadas no meio de uma festa, surge o tocar de *Thanatos* que faz corpo, repentinamente, com o de *Eros*.

⁶⁹ « Qu'est-ce là, sinon la façon visuelle d'incarner une hantise du temps, une souveraine revenance ? » (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 85).

Assim, o ato de desnudação, em *Madame Edwarda*, não se refere somente à jovem mulher que faz cair seu robe; ela se aplica igualmente ao narrador e, para terminar, à própria escrita: “Se alguém, exige Bataille no fim seu conto, não reduzir à nudez isto que digo, retirando o vestuário e a forma, escrevo em vão.” Não é, pois, o nu como gênero erótico - ainda menos como gênero das belas artes ou “forma ideal” de plástica - que interessa a Bataille, mas a nudez como “traço ontológico fundamental”. (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 93-94, tradução nossa).⁷⁰

Bataille (1983) coloca no plano fenomenológico a nudez, no sentido de que entendê-la é a suspensão do sujeito frente ao que ele é, uma suspensão tal que faz esticar o ser desnudado, desnudado de tudo, em direção daquilo que ele inverte. A prostituta *Madame Edwarda* é apresentada por Bataille (1983) como Deus, mas, ao longo da narrativa, a teofania se manifesta apenas perante o efeito de olhar o corpo nu, mais especificamente quando *Madame Edwarda* pede que o protagonista observe e beije sua púbis publicamente. Como uma espécie de confissão pública de sua fé, o protagonista reconhece Deus em *Madame Edwarda* no toque que suscita, em um mesmo movimento, Thanatos e Eros. Podemos considerar dois traços fundamentais na nudez de acordo com Bataille (1983). Primeiramente, ela não é o simples resultado de um processo, ela é o próprio processo, a operação que deseja por excelência. Outro traço é o fato de que nem todos os nus são obscenos. Apreendida por um horizonte que a deixa prever como processo, a nudez é compreendida como um deslize:

A nudez não é sempre obscena e ela pode aparecer sem remeter à inconveniência do ato sexual. É possível, mas em regra geral, uma mulher ao desnudar-se na frente de um homem abre-se aos seus desejos mais incongruentes. A nudez tem, portanto, o sentido, se não da plena obscenidade, de um deslizamento. [...] Este deslizamento é freqüentemente difícil de apreender, uma vez que a nudez é a coisa menos definida do mundo: é, na verdade, o deslizamento que a constitui, e o deslize é a razão

⁷⁰ « Ainsi, l'acte de dénudation, dans *Madame Edwarda*, ne concerne pas seulement la jeune femme faisant choir sa robe ; elle concerne tout autant le narrateur et, pour finir, l'écriture elle-même : « Si personne, exige Bataille à la fin de son récit, ne réduit à la nudité ce que je dis, retirant le vêtement et la forme, j'écris en vain. » Ce n'est donc pas le nu comme genre érotique – encore moins comme genre des beaux-arts ou « forme idéale » de la plastique – qui intéresse Bataille, mais bien la nudité en tant que « trait ontologique fondamental. » (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 93-94).

pela qual ela é o objeto do desejo, cuja realidade é provocante, rouba-se no entanto sem trégua à representação distinta. (BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 94-95, tradução nossa).⁷¹

A nudez põe o ser em movimento de desejo, em deslize, dinâmica de abertura que a representação geralmente falha ao distinguir. A nudez é a coisa menos definida do mundo pela razão essencial que ela se abre ao nosso mundo. Trabalham juntas duas significações opostas da abertura: abrir como se abre o campo, numa infinidade de possibilidades e abrir como se fere um corpo, como se sacrifica a integridade de um organismo. Estabelece-se aqui a contradição fundamental apontada por Bataille (1983); entre a “vontade de durar”, esforço de manter as formas do ser e a “pletora do ser aberto que se perde”, capaz de transgredir sua própria integridade corporal. Na nudez a beleza não continua substancial nem isolável, pela própria razão que faz parte de uma tensão que a excede, desloca e termina por abrir:

[...] Atração de um belo rosto ou de um belo vestuário disputam na medida em que este belo rosto anuncia aquilo que o vestuário dissimula. O que o vestuário quer é profanar este rosto, a sua beleza. Profana-o revelando as partes secretas [...]. A beleza importa de maneira essencial pelo fato da feiura não poder ser sujada, a essência erotismo é a mancha. [...] Quanto maior é a beleza, mais profunda é a mancha. (BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 96, tradução nossa)⁷²

A importância dada aos elementos da beleza e da festa nas cenas de desnudamento de Bataille (1983) e Botticelli regem a potência sacrificial das narrativas. A fascinação e a atração não vem da beleza própria da Vênus, mas da beleza sacrificada, dedicada

⁷¹ « La nudité n'est pas toujours obscène et elle peut apparaître sans rappeler l'inconvenance de l'acte sexuel. C'est possible, mais en règle générale, une femme se dénudant devant un homme s'ouvre à ses désirs les plus incongrus. La nudité a donc le sens, sinon de la pleine obscénité, d'un glissement. [...] Ce glissement est souvent difficile à saisir en ceci que la nudité est la chose du monde de moins définie : c'est à la vérité le glissement qui la constitue, et le glissement est la raison pour laquelle l'objet du désir, dont la réalité est provocante, se dérobe néanmoins sans trêve à la représentation distincte. » Tradução da autora. (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 94-95).

⁷² « [...] L'attrait d'un beau visage ou d'un beau vêtement joue dans la mesure où ce beau visage annonce ce que le vêtement dissimule. Ce dont il s'agit est de profaner ce visage, sa beauté. De le profaner d'abord en révélant les parties secrètes [...]. La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillé, et que l'essence de l'érotisme est la souillure. [...] Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure. » (BATAILLE *apud* DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 96).

exclusivamente ao sacrifício. Bataille (1983), por outro lado, apresenta uma figura clara que leva nela a fenda alegre da desgraça, a indiferença da beleza, nomeando assim o “maldito da violência que não se atenua por nada”.

Clemente Susini, um importante modelador de cera, fabricou entre os anos 1781 e 1782, uma Vênus para estudos médicos (Figura 67):

Esta Vênus de cera, extraordinariamente realista - com até olhos de vidro, cabelos reais e pelos pubianos -, esta Vênus maquilada, com um colar de pérolas verdadeiras, sensualmente estendida sobre um pano de seda, era, como Sade havia dito da sua “jovem rapariga”, desmontável: o pesquisador ou estudante de medicina podia, tranqüilamente, metodicamente cruzar os limites da sua carne, abri-la até o coração e o segredo da matriz. DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 106, tradução nossa).⁷³

A Vênus de Susini perpetua de maneira extremamente embaraçosa uma tradição do nu feminino, que empurra para além dos limites até então imaginados pela escultura. A escala natural, a textura de pele, o colorido e a temperatura viva da cera e a estranha familiaridade da seda, pérolas e cabelo fazem da Vênus dos médicos uma efígie ao desejo de tocar. A exploração médica do corpo feminino encontra nesta Vênus, quase um brinquedo para homens de ciência, toda a população visceral do corpo feminino, a estrutura fibrosa dos músculos, os órgãos abdominais, intestinos e até mesmo um feto.

É o fantasma que a Natureza, sempre encarnada como mulher, “revela-se na frente da ciência” ou, mais exatamente, na frente do próprio cientista: o século XIX terá dado a este fantasma toda sua extensão imaginária e todo seu poder de coerção sobre os próprios corpos. (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 108, tradução nossa).⁷⁴

Assim como na exploração médica da Vênus de cera, o corpo, com suas vísceras,

⁷³ « Cette Vénus de cire, extraordinairement réaliste – jusqu’aux yeux de verre, aux cheveux réels et à la pilosité pubienne –, cette Vénus maquillée, parée d’un collier de perles vraies, étendue sensuellement sur un drap de soie, était, comme Sade de dit de sa « jeune fille », *démontable* : l’expérimentateur ou l’étudiant en médecine pouvait méthodiquement, tranquillement, franchir les limites de sa chair, l’*ouvrir* jusqu’au cœur et jusqu’au secret de la matrice. » (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 106).

⁷⁴ « C’est le fantôme que la Nature, toujours incarné comme femme, « se dévoile devant la science » ou, plus exactement, devant le savant lui-même : le XIXe siècle aura donné à ce fantôme toute son extension imaginaire et tout son pouvoir de coercion sur les corps eux-mêmes. » (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 108).

fibras, tecidos e fluidos internos, continua sendo objeto de desejo da arte contemporânea. O vídeo invade o corpo da artista Mona Hatoum pelos métodos de exploração médica, como em uma endoscopia, da boca ao anus, os detalhes internos do corpo da artista são cuidadosamente registrados. Podendo ser pensada como uma versão contemporânea da *Vênus dos médicos*, a vídeo instalação *Corps étranger* (Figura 68), 1994, explora o interior do corpo através de seus orifícios. Projetado no piso de uma cabine circular, com duas portas pelas quais os espectadores são convidados a penetrar, a instalação transporta para dentro do organismo humano, e o desejo de tocar vai além da exterioridade do ato. Como um *voyeur* batailliano, o espectador possui agora a possibilidade de penetrar o corpo feminino, como um olho-falo, olho-pênis, que evoca a *História do Olho* de Bataille (1983) e o falo grego que, munido de um olho, manifesta a possibilidade de penetrar os segredos do corpo. Como em um teatro médico, um pequeno anfiteatro de anatomia do século XVIII, Hatoum estabelece a analogia entre alteridade e interioridade, assim como a oposição interior e exterior em um teatro da morte. A câmera se afirma como um duplo do espelho e reflete a imagem do sexo da mulher, que adquire ao mesmo tempo que uma visibilidade, uma dimensão fálica. Os diversos orifícios apresentam características sexuais, ao mesmo tempo femininas e masculinas, efetuando assim uma equivalência entre cada uma delas. As imagens projetadas constituem-se, na perspectiva laciana de “falofanias”⁷⁵, de forma mais desconcertante que paradoxal. No processo da obra, o olho pode, através da câmara, ser descrito como penetrante, ele é assim literalmente absorvido pelo corpo; e o espectador que entra na célula encontra-se absorvido por um interior que o devora.

⁷⁵ O “Outro” apresentado como falo. Aquilo que na obsessão chamamos de agressividade, se apresenta sempre como agressão contra essa forma de aparição do “Outro” que, Lacan chamou de *falofania*.

Corps étranger quebra precisamente com a idéia de um olhar localizável ou identificável: a dimensão fálica correntemente atribuída ao olhar e evocada de maneira particularmente eficaz é contradita mais pela violência limpa da imagem projetada, que pela afirmação de um olhar feminino que devora. (CREISSELS, 2009, p. 44, tradução nossa).⁷⁶

Se este corpo supõe a intrusão de um instrumento e remete a uma violência fálica, esta vontade de penetrar o corpo da mulher responde a um fantasma masculino, entretanto, as imagens projetadas não respondem em nada ao que poderia parecer como um jogo sexuado entre a imagem e o espectador. Deslocando o ato de penetração no processo da obra e dirigindo a manipulação sobre seu próprio corpo, Mona Hatoum disputa as fronteiras e incita à superação oposições entre introspecção/projeção, penetrante/penetrado, tocante/tocado, voyeur/estuprador, ativo/passivo, homem/mulher, assunto/objeto, imagem/espectador. O corpo da mulher não se constitui aqui como polo passivo, sua imagem incita uma reavaliação.

"Quando entra na célula, o espectador encontra-se ele mesmo como olhado, engolido, tomado à armadilha da imagem. Implicando fisicamente o espectador e vinculando a vista ao corpo, Mona Hatoum faz do ato de ver algo de perigoso".(CREISSELS, 2009, p. 47, tradução nossa).⁷⁷

Longe de inverter os papéis, Mona Hatoum obriga a uma interrogação sobre a validade de um discurso que define as estruturas em termos de repressão ou de subjugação. Os orifícios mostram semelhanças, formas bissexuais que impedem fixar uma identidade sexuada ao corpo. Não existe uma substituição de uma violência feminina a uma violência masculina, mas a tensão de forças opostas. Uma postura de auto-erotismo onírico, como aquela presente na Danaé (Figura 69) de 1907-08 de Klint, pode ser identificada na instalação de Hatoum. Na pintura de Klimt, Danaé aparece como uma

⁷⁶ « Corps étranger rompt justement avec l'idée de un regard localisable ou identifiable : la dimension phallique couramment accordée au regard et évoque de manière particulièrement efficace est davantage contredite par la violence propre à l'image projetée, que par l'affirmation d'un regard féminin dévorant. » (CREISSELS, 2009, p. 44).

⁷⁷ « Quand il entre dans la cellule, le spectateur se trouve lui-même comme regardé, happé, pris au piège de l'image. En impliquant physiquement le spectateur et en liant la vue au corps, Mona Hatoum fait de l'acte de voir quelque chose de dangereux. » (CREISSELS, 2009, p. 47).

figura ambivalente, entre feto e falo, a imagem responde a uma auto-alimentação. Na forma de um auto-erotismo, as imagens projetadas, resultantes de uma real auto-penetração, levam o espectador a uma experiência turva da sua identidade sexual. *Corps étranger* é ao mesmo tempo um corpo e um outro corpo estrangeiro ao corpo: o corpo estrangeiro da câmera endoscópica o corpo estrangeiro que o espectador constitui na instalação. Estes corpos, em deslizamentos sucessivos, complexificam a identidade sexual, o espectador solicitado não é homem e nem mulher, sua identidade sexual é ambígua.

Mesmo nos dias de hoje, quando o costume do sacrifício está em plena decadência, o significado da palavra está ainda, sim, ligado à noção de *espírito de sacrifício*, na qual a auto-mutilação dos alienados não é apenas o exemplo mais absurdo, como o mais terrível. Esta parte demente do domínio sacrificial, a única que continuou sendo imediatamente acessível na medida em que pertence a nossa própria psicologia patológica, não pode mais ser simplesmente oposta a uma contrapartida de sacrifícios religiosos de homens e animais. As auto-mutilações de iniciação rompem a homogeneidade pessoal do ser, na projeção para fora de si, com o seu caráter violento e doloroso, através da evocação aberta pelo cerimonial de entrada na sociedade dos adultos.

Não há, com efeito, nenhuma razão de separar a orelha de Arles ou o índice do Père-Lachaise do famoso fígado de Prometeu. Se se aceita a interpretação que identifica a águia fornecedora, o aetos prometheus dos Gregos, ao deus que roubou o fogo ao sol, o suplício do fígado apresenta um tema conforme com as diversas lendas “de sacrifício do deus”. (BATAILLE, 2009, p. 28, tradução nossa).⁷⁸

Uma tal ação é caracterizada pelo fato que teria a potência de liberar elementos

⁷⁸ « Il n’y a, en effet, aucune raison de séparer l’oreille d’Arles ou l’index du Père-Lachaise du célèbre foie de Prométhée. Si l’on accepte l’interprétation qui identifie l’aigle pourvoyeur, l’aetos prometheus des Grecs, au dieu qui a volé le feu à la roue du soleil, le supplice du foie présente un thème conforme aux diverses légendes de « sacrifice du dieu ». » (BATAILLE, 2009, p. 28).

heterogêneos e quebrar a homogeneidade habitual da pessoa. A utilização do mecanismo sacrificial pode ser compreendida na arte apenas pelo fato elementar da alteração radical da pessoa que pode ser indefinidamente associada a qualquer outra alteração que ocorre na vida coletiva, pelo fato que teria a potência de liberar elementos heterogêneos e quebrar a homogeneidade habitual da pessoa. O sacrifício considerado na sua fase essencial seria apenas uma rejeição do que era adequado à uma pessoa ou a um grupo.

Devido ao fato de que no ciclo humano tudo que é rejeitado é alterado de uma maneira completamente desconcertante, é que as coisas consagradas intervêm no fim da operação: a vítima reduzida numa poça de sangue, o dedo, o olho ou a orelha arrancados não diferem sensivelmente dos alimentos vomitados. (BATAILLE, 2009, p. 30, tradução nossa).⁷⁹

A náusea é apenas uma das formas do estupor causado por uma erupção que horroriza, e uma força que pode absorver. O sacrifício é livre, identifica-se continuamente com vítima, mas é livre para lançar-se para fora dela, como se tivesse vomitado um pedaço seu.

Contudo é permitido duvidar que mesmo o mais furioso dos que nunca se rasgaram e se mutilaram no meio dos gritos e golpes de tambor tenha abusado desta maravilhosa liberdade como fez Vincent Van Gogh: indo levar a orelha que acabava de cortar precisamente no lugar⁸⁰ que mais repugna a boa sociedade. (BATAILLE, 2009, p. 31).⁸¹

A orelha monstruosa enviada no seu envelope sai abruptamente do círculo mágico

⁷⁹ « C'est en raison du fait que dans le cycle humain tout ce qui est rejeté est altéré d'une façon tout à fait troublante, que les choses sacrées interviennent au terme de l'opération : la victime affalée dans une flaque de sang, le doigt, l'œil ou l'oreille arrachés ne diffèrent pas sensiblement des aliments vomis. (BATAILLE, 2009, p. 30).

⁸⁰ Vincent Van Gogh teria cortado parte do lóbulo de sua orelha direita com uma navalha após uma discussão com o amigo Gauguin e, em seguida, embrulhado a orelha em um lenço e enviado para uma prostituta de Arles, com a qual ele mantinha relações, com o bilhete "Guarda com cuidado".

⁸¹ « Toutefois il est permis de douter que même les plus furieux de ceux qui se sont jamais déchirés et mutilés au milieu des cris et des coups de tambour aient abusé de cette merveilleuse liberté autant que l'a fait Vincent Van Gogh : allant porter l'oreille qu'il venait de trancher précisément dans le lieu qui répugne le plus à la bonne société. » (BATAILLE, 2009, p. 31).

dentro do qual abortavam estupidamente ritos de liberação. O sacrifício presente na arte, mais especificamente na performance contemporânea, colide as perspectivas histórica e religiosa do sacrifício de sangue pelo fato de tais ritos requisitarem sempre a participação do grupo ou comunidade. Os rituais sacrificiais religiosos fazem parte de tradições culturais estabelecidas e doutrinas coletivas de crenças, sobre as quais os artistas não se baseiam para desenvolver e executar sacrifícios de sangue e rituais de auto-mutilação ,enquanto propostas performáticas. A possibilidade de uma “estética sacrificial” na arte libera a estética da ética de uma justificativa para o sacrifício. A consequência da liberação da justificativa ética do sacrifício seria, portanto, a existência da arte sacrificial não-religiosa. René Girand (1972) propõe o conceito de “crise sacrificial”, que ocorre quando toda a estrutura sacrificial desmorona. Segundo tal conceito, o ritual pode falhar, perdendo sua condição religiosa, quando a vítima sacrificial perde sua relação mimética com a comunidade, quando acontece um equilíbrio desigual entre violência pura e impura ou quando o rito não faz parte da crença da comunidade. As performances artísticas sacrificiais falham enquanto ritual religioso nas três instâncias, representando, portanto, uma quebra na estrutura tanto da sociedade quanto da arte. Na arte contemporânea, o sangue e o sacrifício auto-mutilador têm surgido, não apenas em forma de representação, mas como encarnação real do sacrifício. Performances como *Trans-Fixed* (Figura 70), 1974 de Chris Burden, *Escalade non-anesthésiée* (Figura 71), 1971 de Gina Pane, ou *Rhythm O* (Figura 72), 1974 de Marina Abramovic não mais pintavam ou esculpam sacrifícios, eles eram encarnados pelos próprios artistas. Originalmente o objetivo destes artistas situava-se na transformação pessoal e tendiam a clamar valores espirituais. O artista incorpora o ato sacrificial e todo seu imaginário, tornando o espaço e o tempo da performance sagrados. O resultado foram formas não convencionais da manifestação do sagrado na

arte, que atacaram valores fundamentais da cultura cristã ocidental, provocando as censuras de muitos níveis sociais. Em *Rhythm 0*, Marina Abramovic se coloca ao lado de uma mesa com diversos objetos de provocação: arma, bala, serra, garfo, escova, chicote, batom, vidro de perfume, tinta, facas, fósforos, pena, rosa, vela, água, correntes, pregos, agulhas, tesouras, mel, uvas, gesso, enxofre e azeite, entre outros objetos e materiais. Um texto escrito na parede dizia: “*Há 72 objetos na mesa que podem ser usados em mim como desejados. Eu sou o objeto.*” (ABRAMOVIC apud GONIN, 2007, p. 5). Respondendo ao convite da artista, os espectadores a movimentaram, pintaram, coroaram com espinhos, cortam e arrancaram suas roupas e feriram sua pele com lâminas de barbear. Seis horas após o início da performance, uma arma carregada foi apontada para a sua cabeça. Neste ponto, a performance foi interrompida devido a um tumulto causado entre os espectadores. No ano seguinte, Abramovic realiza *Thomas Lips* (Figura 73), proposta que, dando continuidade a sua linhagem de performances auto-sacrificiais, teria também um desfecho semelhante:

Eu lentamente como um quilo de mel com uma colher de prata. Eu lentamente bebo um litro de vinho tinto de um copo de cristal. Eu quebro o copo com a minha mão direita. Eu corto uma estrela de cinco pontas na minha barriga com uma lâmina de barbear. Eu violentamente me chicoteio até não mais sentir dor. Eu me deito numa cruz feita de blocos de gelo. O calor de um aquecedor suspenso apontado para a minha barriga faz com que a estrela sangre. O resto do meu corpo começa a congelar. Eu permaneço na cruz de gelo por 30 minutos até que o público interrompa a peça removendo os blocos de gelo debaixo de mim. (ABRAMOVIC, 2005, tradução nossa) ⁸²

Outro exemplo de violência Vênusiana encontra-se na produção da artista francesa Orlan. A artista realizou, entre 1990 e 1995, um projeto chamado Reincarnação de Santa Orlan (Figura 74), na qual a artista selecionou alguns traços de figuras femininas

⁸² I slowly eat 1 kilo of honey with a silver spoon. I slowly drink 1 liter of red wine out of a crystal glass. I break the glass with my right hand. I cut a five pointed star on my stomach with a razor blade. I violently whip myself until I no longer feel any pain. I lay down on a cross made of ice blocks. The heat of a suspended space heater pointed at my stomach causes the cut star to bleed. The rest of my body begins to freeze. I remain on the ice cross for 30 minutes until the audience interrupts the piece by removing the ice blocks from underneath. (ABRAMOVIC, 2005).

retiradas de obras de arte - o queixo da Vênus de Boticelli; a testa da Mona Lisa de Leonardo Da Vinci; a boca da Europa de Gustave Moreau; o nariz de uma escultura de Diana da escola de Fontainebleu e os olhos da Psiquê de François Pascal Simon Gérard – e tentou incorporá-los a seu rosto, realizando uma série de cirurgias plásticas. A artista se submeteu a oito operações no total, e transformou cada uma delas em performance. *Omniprésence* (Figura 75) de 1993, a sétima e mais conhecida destas performances cirúrgicas, foi transmitida em tempo real, de um centro cirúrgico em Nova York, para galerias em diversos países ao redor do mundo. Em todas as operações a que se submete, Orlan atua sob o efeito de anestésicos, opondo-se a artistas como Gina Pane e Marina Abramovic, para as quais o enfrentamento heróico da dor era algo imprescindível. Para a artista, a dor não redime, não transforma, nem purifica. Afirmando fazer do trabalho algo o *“menos masoquista possível”* para si, Orlan o torna, inversamente, o mais sádico possível para o espectador. Admitindo a brutalidade das imagens de suas performances cirúrgicas, ela ironicamente se desculpa: *“Sinto ter que fazê-los sofrer, mas saibam que eu não sofro – diferentemente de vocês - quando vejo essas imagens”*.⁸³ Eis a diferença fundamental entre a conduta de Orlan e arte sacrificial, a artista não persegue a dor, muito menos se posiciona como vítima, ela propõe o espetáculo cirúrgico. Orlan não deseja sofrer em benefício do espectador, ou ao lado dele. Ao se defrontar com as imagens terríveis do corpo dilacerado, o espectador deve sofrer sozinho: a artista, que pouco ou nada vê - e, sobretudo, nada sente no momento da operação - nada sofre.

O Acionismo Vienense⁸⁴ é um importante exemplo da manifestação do ritual

⁸³ Citações de Orlan retiradas de textos não datados, disponíveis no website da artista: <http://www.orlan.net>. Acesso em maio de 2010.

⁸⁴ *Wiener Aktionismus*, grupo de artistas Vienenses formado por Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus e Rudolf Schwarzkogler entre 1965 e 1970.

sacrificial e abjeto na arte, que focava suas ações performáticas na auto-mutilação, auto-sacrifício, sacrificio de animais, sexo explicito, projeção de fezes, ingestão de urina e vômito, além de grande influência do imaginário simbólico religioso. Hermann Nitsch descreve suas sangrentas performances ritualísticas inspiradas em ritos pagãos e cristãos como “uma forma estética de oração” (NITSCH *apud* GOLDBERG, 2006, p. 153), um retorno aos instintos agressivos através de experiências sacrificiais, extremamente naturais para o homem primitivo, que foram reprimidas e removidas da experiência cotidiana da modernidade. As longas performances do Teatro de Orgias e Mistérios (Figura 76) lidavam com a possibilidade de liberação da energia reprimida assim como o ato de purificação e redenção através do sofrimento. Hermann Nitsch ainda conduz suas performances do Teatro de Orgias e Mistério, com sessões que duram no máximo seis dias e sofrem forte retaliação dos ativistas dos direitos dos animais. Nitsch e Schwartzkogler empregam o gesto mágico supondo o papel do xamã ou do padre. Brus, por outro lado, usa o corpo como uma superfície de projeção para o potencial coletivo subconsciente girando em torno de uma expressão do ato sacrificial. O aspecto teatral do Acionismo Vienense, permitia o derramamento de sangue artificial e a simulação de ferimentos, visando uma violência ritualizada de maneira teatral, uma estetização mimética da violência e da abjeção ritual, que difere fortemente das performances de Gina Pane, Chris Burden e Marina Abramovic, por exemplo, onde o sacrifício físico e psicológico e a auto-mutilação se constituem como conceito central dos rituais. A agressividade na obra dos Acionistas constituía muito mais um tipo radical de degradação moral do que física. Isto, precisamente, faz de suas ações algumas das mais bem sucedidas no objetivo de impor o horror ao espectador. A investida violenta contra o corpo, bem como a transgressão de normas sociais e a quebra de tabus, visavam chocar o espectador, retirando-o de um estado de indiferença

e passividade. A questão era despertar a consciência do indivíduo, tanto frente à arte, quanto à vida; neste processo, o artista assumia muitas vezes a posição de guia ou messias, cuja atuação traria a salvação do homem. Aparece o artista assumindo o lugar de outro deus, violando as proibições bíblicas, transfigurando uma filosofia que retrocede ao início da arte, recuperando um estágio mágico da arte, quando a arte se tornou arte. Quando um artista se coloca na posição sacerdotal ou sacrificial em uma performance violenta, a experiência da audiência é determinante na interpretação do evento. A escolha do espectador em participar ou não de uma ação artística sacrificial violenta é que a distingue como arte, muito além do empenho de qualquer conceito que a filosofia da arte nos equipou para interpretar como arte. A existência do espectador representa uma tomada de posição, entre aqueles que retêm a ética e a moral de uma sociedade patriarcal monoteísta e aqueles que compreendem outras possibilidades rituais. Entretanto, a falha, enquanto ritual religioso, ocorre, se a participação do público começa a se transformar em interação comunal e se transforma em crença, momento em que a performance perde sua categoria estética e se transforma em movimento religioso.

RITO DE INICIAÇÃO:

O SACRIFÍCIO

Artemisia Capillāris

capillus, capillī, capillus ī, m caput. Substantivus Masculinus. 1. Involare alcui in capillum. 2. Pexus: Horridus: Capillo esse promisso: Capillum promississe. 3. Candente carbone sibi adurebat capillum. 4. Erant illi compti capilli.

capillātus, capillāta, capillātum. Adjectivum. 1. Capillatior quam ante: capillato consule.

capillāris, artemisia capillāris. Substantivus Femininus. 1. vulgaris. 2. absinthium. 3. anomala. 4. argyi.



As trocas simbólicas

Erótico ritual que demanda o corpo alheio no meu corpo morto. Obra de arte estabelecida através do ritual, ato solene de vestir uma calcinha de cabelos. Onde mora a essência da arte em um mundo desacralizado como o nosso? Onde reside o ritual verdadeiro de comunhão entre os seres, para além das dinâmicas doutrinantes e assépticas das igrejas e templos religiosos? Onde se encontra a potência da vida, de sentir a vida iniciada na pulsão de sua fragilidade, na eminência da morte? Em um mundo desacralizado, onde o ritual foi burocratizado pela instituição religiosa, que rege com força política o ímpeto de transcendência e segrega a morte da vida, procuro corpos capazes de estabelecer uma verdadeira troca simbólica. Como encontrar pessoas dispostas ao retorno sacro da experiência primitiva do ritual abjeto? Muito além do fetiche da moda e da perversão da pornografia comercializável, a obra-proposta-ação está ligada ao ato pelo desperdício, gratuidade do gesto pela simples possibilidade de fragilização psíquica do ser. A obra vai além do objeto calcinha de cabelo, do fetiche, da obra passível de troca econômica e agregação de valor cultural, obra que não reside na coisa, mas no ato, na dissolução do lugar-comum pela busca da experiência sensitiva. Busco pessoas dispostas a completar minha pulsão de troca pela própria impossibilidade da troca. Eu, ser descontínuo, solitário e sensivelmente carnal, busco o contato com o outro através daquilo que um dia foi o meu corpo, foi o meu sujeito perante a sociedade, foi parte do meu desejo. Preciso sentir a potência da vida através da vertigem de morte que pode residir na arte, ritualizo meu corpo e suas funções, minhas escolhas artísticas buscam a dissolução das mentiras que minha própria psique prega em meu sujeito. No ritual solenemente solitário desconstruo os sonhos da continuidade no outro. O desejo pelo outro se dissolve na minha carne viva,

sensível e pulsante. No ritual de cortar os cabelos, de vestir os cabelos, de manipular, tecer, adornar e resguardar os restos corporais, compreendo a sacralidade da vida em sua própria descontinuidade flutuante entre tantas outras descontinuidades semelhantes. Sozinha percebo o meu corpo pelo seu resto, o meu sujeito surgido da primitividade da matéria morta, abjeta, abjetada, doada pelo outro, na vontade de existir simbolicamente para além do momento, da consciência e do corpo vivo. Ritualizando a separação e o retorno do abjeto compreendo o simulacro do meu sujeito, que se desintegra na essência da própria matéria, em algum ínfimo estado de consciência atinjo o sublime, no mesmo instante mortífero em que me perco do sujeito. Cortar os cabelos e vestir os cabelos são rituais capazes de dissolver meu sujeito, por apenas um instante, pelo retorno ao abjeto caído para sua construção. Perco-me na abjeção, na essência fundamental do tato e da carne, na abjeção, para encontrar contraditoriamente o seu duplo, o sublime. Epifania existencial manifestada pelo limite do contato ritualístico com o abjeto. Retorno ao primitivo, ao anterior ao sujeito, pré-simbólico, onde todos os corpos se igualam pela matéria em transição, da vida até a morte, um instante de um jogo erótico que envolve e todos os seres existentes, vivos e mortos. Consciência pela perda de controle da própria consciência. Desejo, acima de tudo para com o outro, proporcionar a possibilidade de uma epifania semelhante, pela troca de papéis corporais, territórios recombinantes de sensações capazes de deslocar o sujeito. Desejo meu, erótico, de troca corporal, troca de estabilidade por epifania sagrada, individual dissolvido da coletividade da pulsão devida, de experiência do estado sublime do corpo constituído, agora, juntamente com o seu abjeto e o abjeto do outro, matéria pela matéria, perda do sujeito pela experiência da condição sublime de corpo vivente.

Terpsícore Capillāris

Cabelos dirigem a cadência dos seus passos.

Μοῦσαι – Musas: Nove filhas de Mnemósine e Zeus, capazes de inspirar a criação artística e científica. As musas cantam o presente, o passado e o futuro.

Τερψιχόρη – Terpsícore: Musa rodopiante, deleite na dança.



CONCLUSÃO

O corpo desta pesquisa é um corpo que vive a condição de um limite, corpo não definível, um misto de afeto e pensamento que inquieta e fascina o desejo. Trata-se aqui da construção, através do ritual artístico, de um *corpo sem órgãos* capaz de colocar em cheque sujeito e organismo. A este corpo arcaico, pré-simbólico, não-representativo, abjeto, sem órgãos, não se chega, não se pode chegar, ele é apenas o limite. Neste limite busca-se um corpo contínuo, vertiginoso, que só pode ser ocupado por intensidades e que não se configura como lugar ou suporte. *“O CsO faz passar intensidades, ele as produz e distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas.* (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p: 12) Corpo abjeto, vazio, preenchido pelas intensidades da sua partilha no âmbito do sensível, onde a tensão provocada por desejo e não-desejo permite a vertigem da continuidade, possibilidade que reside fora do ser descontínuo, do ser constituído enquanto sujeito e organismo. No *corpo sem órgãos* não reside um sujeito e nem um objeto, mas um abjeto sem significância, capaz de produzir intensidades e de partilhar o sensível, é desejo não desejanter, é por ele que se deseja.

Em torno deste corpo limítrofe estabelecem-se as estratégias de dissecação e ocupação da pesquisa, tendo o desperdício como metodologia, devora-se o corpo sob parciais e relativos aspectos, repetindo-se a análise sob diferentes perspectivas. Entre invenções cotidianas e meta-políticas surgem possibilidades de preenchimento deste corpo vazio, sem órgãos, mas repleto de possibilidades vertiginosas, por se encontrar ainda no estado pré-simbólico e não representativo. O preenchimento é o ritual que constrói o corpo, através da abjeção e do erotismo o corpo abre-se de forma literal e

poética para as intensidades que circulam de forma não estratificada. O corpo se torna então campo de imanência do desejo, onde o abjeto que não se deixa seduzir é vencido no ritual erótico que rege o corpo pelo desperdício. Através dos rituais, meus e de meus pares artísticos, tece-se então uma rede de conceitos que pretendem argumentar nada mais que a possibilidade de construção do corpo experienciado, que entre abjeção, erotismo e meta-política permite a vertigem da continuidade perdida. A pesquisa assume a argumentação, através da linguagem, de uma experiência corporal anterior à linguagem. Tateando como um cego as possibilidades linguísticas e filosóficas de abordagem textual, escrevo com e através do corpo ritualizado eroticamente pelo seu correlato abjeto. É preciso abrir, sacrificar, abjetar e esvaziar o corpo descontínuo para que se possa então permitir a criação do corpo não estratificado, capaz de circular intensidades e trocar simbolicamente da vida até a morte. Corpo que acontece na experiência e no convite, no qual seres destituídos de sua conformação corporal original perdem-se na liberdade da troca.

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se podem mais chamar de extensivas. O campo de imanência não é interior ao eu, mas também não vem de um eu exterior ou de um não-eu. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p: 16)

Matéria corporal intensa e não formada como organismo, energia anulada pelo desperdício das funções corporais, corpo não produtivo. Entre o anulamento da produtividade corporal e o desperdício da matéria pelo ritual sacrificial, se estabelece o corpo que esta pesquisa pretende alcançar.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina, TURIM, Maureen. **Marina Abramovic Performance: Stresses on The Body and Psyche in Installation.** Art. In: **Camera Obscura** - 54 (Volume 18, Nº 3), 2003, p. 100-101.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Rabelais and His World.** Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BATAILLE, Georges. **La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh.** Paris: Éditions Allia, 2009.
- BATAILLE, Georges. **Madame Edwarda. Le Mort. Histoire de l'oeil.** Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1983.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo.** São Paulo: Arx, 2004.
- BARRERAS, Petra. **Ana Mendieta, an Historical Overview.** In: **Ana Mendieta a Retrospective.** New York: The New Museum of Contemporary Art, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BOCCACCIO, Giovanni. **O decamerão.** Trad. Torrieri Guimarães. Rio de Janeiro: Hemus, 1970.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BOURGEOIS, Louise. **Louise Bourgeois.** Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997. Catálogo de exposição.

BOURGEOIS, Louise; HERKENHOFF, Paulo; SAGAN, Françoise; SCHWARTZMAN, Allan; STORR, Robert. **Louise Bourgeois**. Londres: Phaidon Press, 2004.

BRETT, Guy. **Lygia Clark: the Borderline between art and life**. In: **Third Text**. No. 1, p: 94. Londres, 1987.

BRETT, Guy. **Única energia**. In: **Caderno Videobrasil**. Associação Cultural Videobrasil, no. 1, p: 22-37. São Paulo, 2005.

BROUDE, Norma; GARRARD, Mary. **The Power of Feminist Art**. Nova York: Harry N. Abrams, 1996.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'**. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 153-172.

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

CAMERON, Dan. **"Parts and Whole" Janine Antoni**. Switzerland: Ink Tree Edition, 2000.

CIXOUS, Hélène. **The Laugh of the Medusa**. In: **Signs: Journal of Women and Culture in Society**. Vol. 1, nº 4, p. 875-893. Chicago: The University of Chicago, 1976.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

CONKELTON, Sheryl; ELIEL, Carol S. **Annette Messenger**. Nova York: Harry N. Abrams, 1995.

CREISSELS, Anne. **Prêter son corps au mythe: Le féminin et l'art contemporain**. Paris: Éditions du Félin, 2009.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2001.

DE CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: morar, cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 1996.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Vénus: Nudité, rêve, cruauté**. Paris: Éditions Gallimard, 1999.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ENGBERG, Siri. **Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005**. Minneapolis: Walker Art Center, 2006.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Trad. Cláudia Valadão de Matos. In: **Concinnitas**. Ano 6, Vol. 1, nº 8, p. 162-186. Rio de Janeiro: julho, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- FREUD, Sigmund; FREUD, Anna. **Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: 1976.
- GIRARD, René. **Violence and the Sacred**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1972.
- GOLDBERG, Rose Lee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GONIN, Gisèle. **O objeto da Arte Contemporânea: Body Art**. In: **XVIII Jornadas Clínicas**. Boletim nº 3. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Psicanálise, 2007.
- HOMERO. **Odisséia**. Trad. Roberto Lacerda. São Paulo: Scipione, 1995.
- IRIGARAY, Luce. **This Sex Which Is Not One**. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- KAKAR, Sudhir. **Shamans, Mystics and Doctor: a Psychological Enquire into India and its Healing Traditions**. Delhi: Oxford University Press, 1990.

KARAMITSOS, Stephanie Ann. **The Art of Janine Antoni: Labor, Gender and the Object of Performance. A Dissertation for the degree Doctor of Philosophy.** Evanston: Northwestern University, 2006.

KLOSSOWSKI , Pierre. **Un si funeste désir.** Paris: Gallimard, 1963.

KRISTEVA, Julia. **Le féminin et le sacré.** Paris: Éditions Stock, 1998.

KRISTEVA, Julia. **Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.** Paris: Éditions Du Seuil, 1980.

LÉVI-SATRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos.** Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

LINDNER, Stacie M. **Janine Antoni: Finding a room of her own. A Thesis Submitted for the Dregree of Master of Arts.** Atlanta: Georgia State University, 2006.

LIPPARD, Lucy. **The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art.** In: *Art in America*. Vol. 64, no. 3, p: 72-81. Nova York: maio/junho, 1976.

LIPPARD, Lucy R. **The Pink Glass Swan. Selected essays on feminist art.** Nova York: The New York Press, 1995.

MARCADÉ, Bernard. **Entretien avec Annette Messager.** In: **Bomb**. No. 26, p: 23-33. Nova York, 1988/89.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.

MESSAGER, Annette. **Les Messagers.** Paris: Centre Pompidou, Edition Prestel Verlang, 2007. Catálogo de exposição.

MORAES, Eliane. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille.** São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 2002.

OVÍDIO. Trad. David Gomes Jardim Junior. **As metamorfoses.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

- PAZ, Octávio. **O labirinto da solidão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- PERLMUTTER, Dawn. **The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder**. In: **Anthropoetics**. Vol 5, no. 2. Los Angeles: University of California, 1999/2000.
- PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo**. São Paulo: Studio Novel, 2000.
- PRINS, Baukje; MEIJER, Irena Costera. **Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler**. In: **Estudos Feministas**. Vol. 10, no. 1, p: 155-167. Florianópolis: Janeiro, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: editora 34, 2005.
- ROLNIK, Suely. **Um Singular Estado de Arte**. In: **Folha de São Paulo**. Caderno 6. São Paulo, 4 de dezembro, 1994.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Arte, dor e Kátharsis ou Variações sobre a arte de pintar o grito**. In: *ALEA*. **Estudos Neolatinos**. Vol. 5, nº 1, p. 29-46. Rio de Janeiro, janeiro/junho, 2003.
- SMITH, Kiki; WINTERS, Robin. **An interview with Kiki Smiht**. In: Paolo Colombo et al., **Kiki Smith, exhibition catalogue**. Amsterdam: Institute of Contemporary Art; The Hague: Sdu Publishes, 1990.
- SMITH, Kiki; Frankel, David. **In Her Own Words, interview**. In: Helaine Posner, **Kiki Smith**. Boston: Bulfinch Press Book, 1998.
- SPERO, Nancy. **Tracing Ana Mendieta**. In: **Artforum International**. Vol. 30, no. 8, p: 75-77. Nova York, abril de 1992.
- VISO, Olga. **Ana Mendieta: Earth Body Sculpture and Performance 1972-1985**. Washington, D.C.: Hatje Cantz, 2004.

ANEXO

DVD - Vídeos desenvolvidos a partir do projeto *Vista meus cabelos*.

- ***Artemisia Capillāris***, 2010. Vídeo digital Full HD - 14'24''min.

Daniella de Moura: concepção, edição e fotografia.

Christiane Birchal: fotografia.

Thiago Corrêa: trilha sonora original.

- ***Terpsícore Capillāris***, 2010. Vídeo digital Full HD - 11'50''min.

Daniella de Moura: concepção e edição.

Marcelle Louzada: dança.

Philippe Lobo: edição, fotografia e trilha sonora.