



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

## PERCURSOS PARA A CONSTRUÇÃO DO CORPO EM TRÂNSITO

Dissertação de Mestrado

PAULO ROBERTO SALVETTI JUNIOR

Porto Alegre, 2010

**PAULO ROBERTO SALVETTI JUNIOR**

**PERCURSOS PARA A CONSTRUÇÃO DO  
CORPO EM TRÂNSITO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Blanca Luz Brites

PORTO ALEGRE

2010

PAULO ROBERTO SALVETTI JUNIOR

## **PERCURSOS PARA A CONSTRUÇÃO DO CORPO EM TRÂNSITO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

### **COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Blanca Luz Brites  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Tania Mara Galli Fonseca  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Mônica Zielinsky  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, 30 de abril de 2010.

*Para Valquiria e João*

## AGRADECIMENTOS

CAPES pela possibilidade de dedicação exclusiva, através da Bolsa de mestrado.

Professora Dra. Blanca Luz Brites por sua orientação atenta e companheira.

Professores Dra. Mônica Zielinsky e Dr. Alexandre Santos pelas importantes contribuições no exame de qualificação e por aceitarem compor a banca de defesa de dissertação.

Professora Dra. Tânia Mara Galli Fonseca por, gentilmente, também aceitar o convite em participar de minha banca.

Amigos da turma 16, que me acolheram em Porto Alegre e com os quais tive discussões fundamentais para este trabalho.

Minha mãe, quem eu sempre anseio orgulhar.

João Paulo, por ser meu leitor, interlocutor e por dividir a vida comigo.

Minha família e meus amigos pelo amor e pelas lições de vida.

Suzana, por me apresentar Deleuze e por toda a amizade, amor e sabedoria que tem me dedicado desde que nos encontramos.

Luciana pela amizade e cumplicidade de sempre.

Marcinha, sempre amorosa.

Autores que, ao meu lado, me ajudaram a abrir caminhos pela árdua tarefa do pensar.

*(...) É a ambiguidade. Minha vida é um diário. Toda  
minha atitude é esta. Eu também não entendo  
direito isso. Se eu entendesse, acho que eu iria fazer  
outra coisa.*

**Leonilson**

SALVETTI JR., Paulo Roberto. **PERCURSOS PARA A CONSTRUÇÃO DO CORPO EM TRÂNSITO**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

## RESUMO

Partindo da discussão sobre a autobiografia nas artes visuais, esta pesquisa se divide em duas partes. Na primeira delas, são tratadas as questões teóricas relativas ao que se entende por Corpo em Trânsito, possível modo de operar da relação entre artista-obra e observador quando o trabalho artístico é dotado de potências autobiográficas, as quais se apresentam na obra através de um corpo. O foco, nesse sentido, é o Corpo em Trânsito. Na segunda parte, são propostas abordagens de trabalhos de artistas brasileiros produzidos entre os anos 1980 e o início do século XXI, tendo em vista a aplicação do Corpo em Trânsito. O foco, então, torna-se pensar *com o* Corpo em Trânsito. Foram escolhidas, para esta parte, produções de Nazareth Pacheco, Fernanda Magalhães e Leonilson, sendo cada artista tratado em um capítulo.

**Palavras-chave:** autobiografia, corpo, Nazareth Pacheco, Fernanda Magalhães, Leonilson.

SALVETTI JR., Paulo Roberto. **Pathways for the construction of the body in transit.** Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

### **ABSTRACT**

Based on the discussion of the autobiography in the visual arts, this research is divided into two parts. In the first, are treated the theoretical questions concerning what is meant by the Body in Transit, the modus operandi of the relationship between artist and observer force when the artwork is endowed with powers autobiographical, which are present in the work through a body. The focus in this sense is the body in transit. In the second part, are proposed approaches to the work of Brazilian artists produced between 1980 and the beginning of the century, with a view to implementing the Body in Transit. The focus then becomes thinking with the body in transit. Were chosen for this part, the production of Nazareth Pacheco, Fernanda Magalhães and Leonilson, each artist being treated in a chapter.

**Keywords:** Autobiography, Body, Nazareth Pacheco, Fernanda Magalhães, Leonilson.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1-	Marcel Duchamp "Rose Sélavy", 1921, fotografia.	26
Figura 2-	Piero Manzoni "Merda d'artista", 1961, escultura.	27
Figura 3-	Joseph Beuys "I like America and America likes me", 1974, performance.	30
Figura 4-	Joseph Beuys "Fat Chair", 1964, madeira e gordura.	31
Figura 5-	Joseph Beuys "Felt Suit", 1970, feltro.	33
Figura 6-	Matthias Grünewald - "The Small Crucifixion" 1475-1528, pintura a óleo.	36
Figura 7-	Caravaggio "Judith com a cabeça de Holofernes", 1599, pintura a óleo.	37
Figura 8-	Gina Pane "Escalade non anesthésiée" 1971, performance.	39
Figura 9-	Stelarc "Inclined Suspension", 1979, performance.	40
Figura 10-	Rudolf Schwarzkogler "3. Action", 1965, performance fotográfica.	43
Figura 11-	Marina Abramovic "Thomas Lips", 1975, performance.	79
Figura 12-	Marina Abramovic "Seven Easy Pieces – Thomas Lips", 2005, performance.	82
Figura 13-	Roman Opalka. Entre os anos de 1970 e 1990, fotografia.	84
Figura 14-	Eleanor Antin "Entalhe: uma tradição escultórica", 1972, fotografia.	86
Figura 15-	Elke Krystufek, Fragmentos da série "I am your mirror", 1997, fotografia.	87
Figura 16-	Elke Krystufek "Pussy Control", 1997, pintura acrílica.	89
Figura 17-	Alair Gomes "Fragment nº1. Opus 3. Synphony of Erotic Icons", 1966, fotografia.	92
Figura 18-	Alair Gomes "Fragment nº2. Opus 3. Synphony of Erotic Icons, s/d, fotografia.	92
Figura 19-	Nan Goldin "Nan Goldin, Gilles and Gotscho", 1992, fotografia.	97
Figura 20-	Nan Goldin "Nan Goldin, Gilles and Gotscho 3", 1992, fotografia.	97

Figura 21-	Nan Goldin "Gotscho kissing Gilles", 1993, fotografia.	98
Figura 22-	Nan Goldin "Gilles arm", 1993, fotografia.	98
Figura 23-	Louise Bourgeois "Spider", 1997, escultura de bronze.	102
Figura 24-	Tracey Emin "Everyone I have Ever Slept With 1963-95", 1995 (Visão geral e detalhe), instalação.	105
Figura 25-	Tracey Emin "My Bed", 1999, instalação.	106
Figura 26-	Lisa Mangussi, Sem título, 2005, sangue sobre tecido.	108
Figura 27-	Lisa Mangussi "À Minha Morte", 2005, sangue sobre tecido.	108
Figura 28-	Lisa Mangussi "Fiapos 1", 2003, sangue sobre tecido.	110
Figura 29-	Nazareth Pacheco, sem título, 2004, objeto.	116
Figura 30-	Nazareth Pacheco, sem título, 1989, borracha vulcanizada	119
Figura 31-	Nazareth Pacheco, sem título, 1991, borracha natural.	121
Figura 32-	Nazareth Pacheco, sem título, 1993, gase, gesso e chumbo.	122
Figura 33-	Nazareth Pacheco, sem título, 1993, foto texto e chumbo.	123
Figura 34-	Nazareth Pacheco, sem título, 1995, saca-mioma, saca-rolhas e borracha.	125
Figura 35-	Nazareth Pacheco, sem título, 1994, espéculos.	126
Figura 36-	Nazareth Pacheco, conjunto sem título, 1997,diversos materiais .	127
Figura 37-	Nazareth Pacheco, Sem título, 1997, cristal, miçangas e lâminas de barbear.	129
Figura 38-	Nazareth Pacheco, sem título, 1998, miçangas, lâmina de barbear, acrílico e aço.	130
Figura 39-	Nazareth Pacheco, sem título, 1999, acrílico, cristais e agulhas.	131
Figura 40-	Fernanda Magalhães, "Autobiografia 17", 2006, fotografia manipulada.	144
Figura 41-	Fernanda Magalhães, detalhe da série "Auto-retrato no RJ", 1993, fotografia.	150
Figura 42-	Fernanda Magalhães, "Auto-retrato no RJ", 1993, fotografia.	150

Figura 43-	Fernanda Magalhães, detalhe da série “Auto-retrato, nu no RJ”, 1993, fotografia e colagem.	155
Figura 44-	Fernanda Magalhães, "Gorda 09", 1997, fotografia e colagem.	159
Figura 45-	Fernanda Magalhães, "Gorda 13", 1997, fotografia e colagem.	162
Figura 46-	Fernanda Magalhães, fragmentos do catálogo de “Classificações Científicas da Obesidade”, 2000, fotografia.	166
Figura 47-	Fernanda Magalhães, montagem com imagens de "Classificações Científicas da Obesidade", 2000, fotografia.	167
Figura 48-	Fernanda Magalhães, detalhes da série "Classificações Científicas da Obesidade", 2000.	168
Figura 49-	Fernanda Magalhães, interações com a série "Classificações Científicas da Obesidade", 2000.	169
Figura 50-	Leonilson, “Oceano, aceita-me?”, 1991, nanquim sobre papel.	171
Figura 51-	Leonilson, "El Puerto", 1992, bordado sobre tecido sobre espelho.	173
Figura 52-	Leonilson, "34 com scars", 1991, acrílico e bordado sobre voile.	175
Figura 53-	Leonilson, "SimNão", 1991, bordado sobre tecido.	177
Figura 54-	Leonilson, série "O Perigoso", nanquim e sangue sobre papel.	181
Figura 55-	Detalhes dos desenhos da série "O Perigoso".	182
Figura 56-	Leonilson, "JL 35", 1993, bordado sobre voile.	188
Figura 57-	Leonilson, "JLBD", 1993, bordado sobre veludo.	192
Figura 58-	Victor Hugo "Meu Destino" 1867, gravura.	194

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>PARTE I - CONSTRUÇÃO DO CORPO EM TRÂNSITO</b> .....	18
1. CRIAR AUTOBIOGRAFIAS.....	21
1.1. ATO CRIADOR.....	21
1.2. ATO AUTOBIOGRÁFICO.....	44
2. O CORPO EM TRÂNSITO.....	51
2.1. ESBOÇOS DE UMA DEFINIÇÃO.....	54
3. SOBRE O CORPO NO CORPO EM TRÂNSITO.....	69
3.1. O PRÓPRIO CORPO DO ARTISTA.....	76
3.2. OUTRO CORPO EM ALUSÃO AO ARTISTA.....	90
3.3. NÃO-CORPO CORPORIFICADO .....	99
<b>PARTE II – VIVÊNCIAS DO CORPO EM TRÂNSITO</b> .....	113
1. LÓGICA DA CASCA-CORPO: NAZARETH PACHECO.....	116
1.1 TRAJETOS ARTÍSTICOS .....	118
1.2 VESTIDO-BERÇO-BALANÇO.....	129
1.3 DO ATO AUTOBIOGRÁFICO AO CORPO EM TRÂNSITO.....	136
2. CARTÓGRAFA DO ENTORNO DE SI: FERNANDA MAGALHÃES.....	144
2.1 PRESSUPOSTOS CARTOGRÁFICOS DE FERNANDA.....	146
2.2 CARTOGRAFIA CONTIDA.....	149
2.3 CARTOGRAFIA DILACERADA.....	157
3. AUTO-RETRATOS IRÔNICOS: EL OCÉANO LEONILSON.....	171
3.1 AUTO-RETRATO I: <i>34 COM SCARS</i> .....	174
3.2 AUTO RETRATO II: O PERIGOSO .....	181
3.3 AUTO-RETRATO III: J.L.35 .....	188
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	196
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	199
<b>ANEXO</b> .....	206

## INTRODUÇÃO

**PENSAR A RELAÇÃO** entre corpo e artes visuais é algo recorrente quando se trata da história da arte a partir da segunda metade do século XX. Isso porque, nesse período, o corpo na arte deixa de ser visto apenas como modelo para representação humana e passa a ser fonte de problematizações diversas. Ou seja, o corpo não mais opera simplesmente como objeto componente da arte, passando a se tornar sujeito desta.

Junto dessa alteração também se inclui o fato de que, ainda a partir do mesmo período, os paradigmas do que se reconhece como arte também se alteram significativamente. Por vezes, a ênfase da compreensão artística se desloca do produto final para o processo que o gerou, fazendo com que alguns artistas como Ad Reinhardt ou Gilbert e George passem a considerar a própria vida deles como experiência artística. Essa conexão tão próxima da vida do artista com a obra de arte também se mostra presente em grande parte das performances dos anos 1960 e 70, evidenciando o próprio corpo do artista como suporte para o fazer artístico. Exemplos disso são as performances do americano Vito Aconcci dessa época, nas quais o artista se mordida, se esfregava sobre a parede ou, até, se masturbava sob uma plataforma fantasiando sobre o público que o ouvia. O corpo não é apenas um elemento de representação na obra, mas um dos eixos centrais sobre os quais ela se constrói.

A partir da atenção a essas questões, durante a pesquisa de especialização em História e Teoria da arte, escrevi a monografia “Um Corpo Revestido de Outros: Observações sobre a retratação do corpo em obras de Cindy Sherman”. Havia

observado, no trabalho dessa artista, que seu corpo cede espaço para que outros corpos sejam construídos, fazendo com que sua identidade fique, muitas vezes, escondida atrás dos estereótipos que a revestem. Interessado por esse corpo que ao mesmo tempo se mostra e se esconde, atentei-me para a produção de outros artistas, e foi a partir desse ponto que desenvolvi meu pré-projeto de mestrado. Naquele momento, propus como problema observar, nas obras de Leonilson e Nazareth Pacheco, o que chamei de NÃO-CORPO CORPORIFICADO, entendido por mim através de algumas obras que, ao invés de representarem o corpo humano, ou que diretamente o remetessem à realidade, faziam-no de modo metafórico, criando algo que, *a priori*, é um NÃO-CORPO, mas que pode se CORPORIFICAR dependendo de como se opera com seus sentidos.

No entanto, quando passei a refletir de modo mais sistemático sobre as obras de Nazareth e Leonilson, constatei que, freqüentemente, o que corporificava o não-corpo eram referências que o ligavam à própria biografia do artista, de modo que a vida do artista passava a transitar pela obra. Isso era observado, em relação à obra de Leonilson, por exemplo, quando o artista inclui em seus trabalhos sua idade e as cicatrizes sofridas ao longo de sua vida, ou na violenta referência aos cortes na obra de Nazareth, semelhantes aos sofridos por seu corpo para que o mesmo se tornasse adequado. Diante disso, fui percebendo que, nessas obras, existia a intenção dos artistas em retratar aspectos de suas próprias vidas, o que me levou à idéia de autobiografia.

Tendo essa nova questão como foco, precisei reorganizar os rumos do trabalho. Não pretendia, porém, abandonar o corpo como viés de referência, pelo qual havia chegado às questões autobiográficas, e parti pela busca de um caminho metodológico que pudesse conjugar CORPO e AUTOBIOGRAFIA. Ampliar a questão

para a autobiografia, entretanto, fez com que o olhar para o corpo não mais se restringisse ao Não-corpo corporificado e fosse acrescido de outras referências, incluindo o próprio corpo do artista ou mesmo outros corpos em alusão ao dele. Para desenvolver a pesquisa, tornou-se importante considerar que o CORPO, presente na OBRA, fosse dotado de referências deixadas pelo artista sobre si mesmo. Assim, seria o corpo a chave de acesso à vida do autor, uma vez que, presente no trabalho, este seria capaz de promover um trânsito de sentidos entre questões do artista e a obra.

Esse percurso entre o artista e a obra era apenas parte dos caminhos do sentido da autobiografia, uma vez que seria também preciso que esse trânsito prosseguisse para chegar até o observador. Ao constatar esses três pontos de caminho (Artista-Obra-Observador) é que surgiu a idéia de CORPO EM TRÂNSITO, a qual busco desenvolver enquanto um conceito passível de operar em obras que tenham sentidos autobiográficos atrelados a um corpo que se instala na obra. O Corpo em Trânsito é, portanto, um possível modo de operar a relação entre os três pontos citados, que se dá quando o observador se atenta às potências autobiográficas dos trabalhos, firmando um pacto que deflagra a potencialidade de a obra desdobrar seus sentidos.

Nesse ínterim, o presente trabalho pretende-se como uma contribuição para o campo das artes visuais, uma vez que se trata do desenvolvimento de uma questão específica observada na produção de alguns artistas do final do século XX e início do século XXI. Embora o enfoque da pesquisa não seja diretamente a história da arte, acaba por entrecruzar questões dessa disciplina, já que é inevitável historicizar, uma vez que essa tarefa está diretamente ligada a construções de sentidos e percursos por entre os tempos. No entanto, esta abordagem parece, de algum modo, conectar-se com a teoria da arte, uma vez que parte de um problema constatado e segue na investigação do mesmo, apontando para uma pretensa conceituação teórica de um

procedimento entre a criação e a fruição da obra de arte. Optou-se por também invadir, de certo modo, o campo da crítica de arte, já que, para pensar e operar a teoria foi fundamental tomar alguns trabalhos de artistas pontuais e abordá-los em investigações críticas.

Em relação à discussão acerca da autobiografia, trata-se da tentativa de circundar uma configuração específica da relação estabelecida pela obra autobiográfica e desenvolvê-la com atenção. Atenção que não se compromete na totalidade das problemáticas que a autobiografia envolve, já que em cada haste de um problema, sabemos, há desdobramentos os quais, não raras vezes, nos desestabilizam e nos exigem o pensar.

Essa estrutura do pensar, aliás, é advinda de uma das escolhas teóricas mais importantes para esta dissertação: o pensamento segundo Deleuze. Ter esse autor como referência, no entanto, não implica pensar *como* ele, tornando-se fiel seguidor de suas idéias. É nesse sentido que Rolnik (1995) afirma que ninguém é deleuziano: embarcar no universo desse filósofo só é possível “se for a partir de um exercício do pensamento a serviço de questões que pedem passagem na existência de cada um. Ora as questões são sempre singulares, assim como singular é o estilo através do qual elas são problematizadas” (p. 7). Mesmo não tendo este filósofo se interessado particularmente por autobiografias, suas idéias, como indicou Rolnik, tomadas como matrizes possibilitam melhor pensar esse campo. A escrita, nesse sentido, torna-se um exercício de pensar e uma luta em transpor problemas, e não um mero avançar por caminhos pré-estabelecidos, preenchendo-os com palavras.

Juntamente com Deleuze, outros autores se acrescentam. Alguns que se conjugam às suas idéias, como Guatarri, Foucault, e a própria Suely Rolnik. Também são tomados como fontes para estimular novas idéias, por exemplo, Contardo

Calligaris (1998), em relação à autobiografia; Jonathan Crary (2001), para pensar o observador atento; Didi-Huberman (1998), que pensa o invisível na obra de arte; Benilton Bezerra (2009), para pensar as novas fronteiras da subjetividade, entre vários outros. Como numa rede de amigos que vai se ampliando e se desdobrando, os autores vão sendo convidados para que cada idéia se multiplique.

A estrutura desse trabalho também não segue uma linearidade padrão. Se somos fragmentados e pensamos de modo fragmentado, não hesitei em fragmentar os escritos em partes. Desse modo, na primeira parte são tratadas as questões teóricas do Corpo em Trânsito e, na segunda parte, as abordagens do Corpo em Trânsito em obras analisadas. Não se trata de uma tentativa em separar em blocos questões de teoria da arte das questões de crítica de arte, mas sim, de pensar, primeiramente, o Corpo em Trânsito e, depois, pensar *com o* Corpo em Trânsito nas obras. Entretanto, todos os fragmentos se contaminam, pois a fragmentação não implica isolamento, as partes se entrelaçam.

Com relação à escolha dos artistas Nazareth Pacheco, Fernanda Magalhães e Leonilson, presentes no desenvolvimento da segunda parte, várias são as razões que a determinaram. Em primeiro ponto, por ter sido a partir de suas obras que se deu a constatação de diversas questões do Corpo em Trânsito. Os trabalhos de Leonilson foram os primeiros, ao longo desta pesquisa, a estimular a investigação de elementos autobiográficos. O olhar curioso para as obras desse artista estimulou, desde o princípio, construções de sentidos que se cruzavam com sua vida, levando a crer que obra e vida apresentavam íntima conexão: na ordem dos sentidos, não se pode dizer, ao certo, quais limites concretos estabelecem a separação entre o viver e o criar. Nem sempre os trabalhos demonstram uma representação ou analogia com a realidade, no entanto, os sentidos se aguçam a partir do ato de oferecimento de elementos da vida

pessoal, que se faz da obra para aquele se coloca diante da obra. *Aqui está meu coração*, diz o título de uma de suas obras (“Voilà mon coeur”), oferecido para quem quiser tomá-lo para si. São preciosidades da própria intimidade do artista que ele busca mostrar, propondo uma relação de total proximidade entre autor-obra-observador.

Nazareth Pacheco, por sua vez, também partilha dessa lógica de alimentar sua poética com elementos de sua vida. Porém, se Leonilson acolhe o observador com delicadeza, Nazareth seduz para logo em seguida mostrar sua perversidade. Os materiais utilizados para a construção de seus objetos geralmente são belíssimos, delicados, e suaves (cristais, miçangas, acrílico, agulhas), mas as composições às quais se incorporam logo deflagram o perigo: a beleza seduz para o risco poder agir. Em uma de suas obras, um belo frasco de vidro guarda o sangue da artista, que, para obtê-lo, precisou sofrer com a invasão da agulha por suas veias, ou seja, a beleza, para a poética dessa artista, também se atrela à dor e ao sangramento. No caso dessa obra, um fragmento do próprio corpo da artista torna-se parte da obra, de modo que seus trabalhos e sua vida também se fundem, se completam. Um pelo outro, um no outro.

Fernanda Magalhães também funde sua vida com seus trabalhos, mas suas atitudes não enfocam nem a delicadeza intimista nem a sedução perversa. Seus trabalhos revelam um grito de protesto contra os padrões estabelecidos, uma urgência em mostrar-se como se é, sem permitir que exijam do corpo formatações para que seja visto como adequado. Se o corpo é gordo, e o de Fernanda é, deve ser mostrado assim, sem que as imposições sociais possam reprimir.

Cada um ao seu modo, os artista escolhidos trazem, nas obras aqui analisadas, a potência do ato autobiográfico e, mais ainda, os elementos necessários para a produção do Corpo em Trânsito. Ademais, não se pode deixar de dizer que são artistas

contemporâneos entre si, o que estabelece para a segunda parte desta pesquisa uma delimitação temporal entre o fim dos anos 1980 e o início do século XXI. Além disso, é fato que a escolha também se deu por serem artistas pelos quais tenho grande admiração. Afinal de contas, não se pode impor que uma idéia seja produzida sem que o estímulo que a move seja arrebatador. E esses são, certamente, estímulos de grande impulso para mim.

PARTE I

CONSTRUÇÃO DO CORPO EM TRÂNSITO

*O FILHO ETERNO*, romance de Cristovão Tezza, narra uma história tensa, delicada e cruel sobre a relação entre pais e filhos. Não se trata de um filho qualquer, é um filho portador de síndrome de down, e que choca a todos em seu nascimento nos anos 80. Não se trata de um pai qualquer, é um escritor inicialmente sem sucesso, e que, diante do nascimento do filho, contenta-se com a possibilidade de morte eminente do primogênito, “talvez – ele calculou – seja só uma questão de dias, dependendo da gravidade da síndrome” (TEZZA, 2008, p.36). A narrativa aflita e voraz não dá tempo ao leitor: é preciso contar. O narrador é onisciente e, só às vezes, escorrega para a primeira pessoa. Mas o narrador se parece muito com o pai, e o pai é um escritor. Serão narrador e pai a mesma pessoa?

A própria orelha do livro, o mais premiado do ano, nos revela que sim. Mais ainda, que se trata de uma autobiografia. No entanto, essas informações não seriam necessárias caso se conhecesse um pouco sobre o autor, a narrativa freqüentemente deflagra ser autobiográfica. Alguns críticos insistem em dizer: o fato de ser autobiográfico não muda em nada nos sentidos do texto, só cativam o gosto do leitor pela relação de proximidade entre real e ficcional. Mas será que ler um romance autobiográfico, sabendo que algumas das questões ali contadas foram vividas por alguém real não altera os campos de afeto e sensação diante da leitura? Será que a relação autor, obra e leitor não ganha outras nuances em sua configuração? Creio que sim.

Diante disso, na primeira parte do presente trabalho essas questões é que entram em jogo. Porém, não voltadas para *O Filho Eterno*, e, nem mesmo, para a literatura. O intuito em ***Construção do Corpo em Trânsito*** é abordar a questão da autobiografia em artes visuais. Para tanto, no primeiro capítulo, intitulado “Criar Autobiografias”, a discussão gira em torno da criação artística tendo em vista a

possibilidade autobiográfica, ou seja, a obra que tem como ponto de partida a própria vida do artista, já que essa é a atitude criadora que interessa a essa abordagem.

**M**as a meta é ir além dessa questão, uma vez que a proposta é discutir configurações do relacionamento do observador com a obra autobiográfica. Nesse sentido é que se propõe o Corpo em Trânsito: como uma possibilidade de se firmar um pacto entre o autor criador do trabalho dotado de sentidos autobiográfico, o trabalho em si, e o observador atento que se dá conta desse fato. O segundo capítulo “O Corpo em Trânsito” tem como meta a discussão desse conceito.

**M**as na prática, o Corpo em Trânsito poderá ser deflagrado na obra de diversas maneiras, o que será o assunto do terceiro capítulo dessa primeira parte “O Corpo no Corpo em Trânsito”. No qual se busca também criar um conjunto de artista e obras selecionado, dotadas de elementos com os quais se pode produzir o Corpo em Trânsito.

**A** escrita dos três capítulos é continuada, já que um se segue ao outro na exploração do Corpo em Trânsito. Embora em todo o trabalho as idéias estejam conectadas a produções das artes visuais, o enfoque primeiramente será teórico, na eminência de se tratar o Corpo em Trânsito como problema que estimula o pensar.

# 1 – CRIAR AUTOBIOGRAFIAS

## 1.1. ATO CRIADOR

*É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.*

Gilles Deleuze

O **IMPULSO** da ação criadora, como nos diz Deleuze, vem de uma necessidade. Não exatamente da necessidade em cumprir meta, em fechar cronograma ou em auto-afirmar-se capaz. Não se cria algo só porque se deve criar, ou só porque se quer criar. É preciso da necessidade: uma potência complexa, que não perambula por caminhos assentados de docilidade e boas maneiras, mas que empurra violentamente, que obriga à ação. Só ela é capaz de mover alguém ao ato criador.

Essa necessidade move a uma idéia (de modo que criar envolve uma idéia) a qual Deleuze entende que não existe apenas no campo do conceito ou da filosofia, mas em qualquer campo da criação (embora seja possível que de quase todas as idéias se tire um conceito<sup>1</sup>). Porém, antes de qualquer coisa, é fundamental a ressalva de que a idéia não é da natureza da comunicação. Afinal, comunicar é informar, e uma idéia não é algo que simplesmente se informa, pois “uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer.

---

<sup>1</sup> Vale lembrar que, para Deleuze, a atividade principal da filosofia é a criação de conceitos.

Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem” (DELEUZE, 1999, p. 10). Da idéia espera-se mais.

Tratar do ato de criação artística, nesse sentido, não é o mesmo que tratar do ato de comunicação. E é por essa diferenciação que Deleuze esboça algo possível entre arte e contra-informação. A informação, como se disse, é instrumento de poder da sociedade e, nesse sentido, está organizada de modo estratégico e sistemático. A idéia, no ato da criação artística, está mais relacionada ao pensar que, para o mesmo filósofo, não tem nada de organizado e sistemático.

Pensar, em Deleuze, não é algo fácil ou freqüente. “Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma reconhecimento” (DELEUZE, 2006, p. 136). Ou seja, o pensar não se conforma no reconhecimento de algo como verdade, mas é fruto de uma brutalidade que irrompe nosso estado sensível acomodado, levando-o a uma desestrutura, a qual aguçará o pensamento no intuito de poder superá-la. Trata-se de um encontro com algo de intempestivo, no sentido defendido por Suely Rolnik (1995, p.2):

Se definirmos o “intempestivo” exatamente como a emergência de uma diferença desestabilizadora das formas vigentes, a qual nos separa do que somos e nos coloca uma exigência de criação, uma obra de arte intempestiva é aquela que se faz como resposta a uma exigência desse tipo; é só quando isso acontece, a meu ver, que se pode falar em arte.

Isso não quer dizer que os pensamentos relacionam-se necessariamente com o maldito ou o inoportuno, sentidos que o intempestivo pode gerar. Não exatamente. O intempestivo tem a potência de tirar algo do eixo, de desestruturar o que parecia

organizado, de modo que, em alguns casos, o pensamento poderá estar a serviço de uma ação criadora, visando a “travessia destes estados sensíveis [causados pelo intempestivo] que embora reais são invisíveis e indizíveis, para o visível e dizível” (Rolnik, 1995, p. 1). E essa ação criadora pode ter como resultado uma obra de arte também intempestiva, o que possibilitaria, em certo sentido, uma continuidade do ato de pensar através de uma transferência por meio da criação artística, já que um estímulo intempestivo, que levou um sujeito ao ato criador, prosseguiria intempestivo para aquele que toma contato com a obra artística, podendo despertar, também nesse sujeito, o pensar.

Dessa concepção do pensar, desencadeado por uma violência sofrida (no sentido daquilo que exige uma ação), é que se conjuga a proposta de Deleuze de um relacionamento entre a contra-informação e o objeto de produção artística. Ora, a contra-informação, em certo aspecto, permanece em contra-fluxo com o que seria habitual aos processos comunicacionais, estando, já, mais próxima do terreno do intempestivo. Por esse caminho, e de modo mais ambicioso, a contra-informação poderá agir, não em conformação à sociedade de poder, mas, sim, em desorganização em relação a ela, propondo-lhe novas possibilidades, tornando-se *ato de resistência*. Daí o apontamento de Deleuze de que a obra de arte não seria propriamente dotada de informação e nem de contra-informação, mas que teria, sim, uma afinidade fundamental com o *ato de resistência*.

Resistência, em arte, não se apresenta, como se poderia pensar, em sentido de contrariedade, como é possível se perceber na oposição política a um regime vigente.

Ao contrário, e seguindo a própria etimologia do termo, “resistir” surge agora como “voltar a ser”, no sentido de estar novamente

lançado na vida como devir (o próprio “re” mais o sistere, de raiz latina). Resistir seria ainda re-existir ou se projetar para o fora novamente (re-ek-sistir), continuar permanentemente a tornar-se o que se é (ONETO, 2007, p. 202).

Logo, a ligação da resistência à arte está mais apoiada no plano daquilo que move a criação artística para algo que, embora conectado à realidade, formaliza-se enquanto uma nova percepção e invenção dessa.

Pode-se presumir, a partir de então, que a idéia, presente em uma obra, é fruto de um pensamento, já que o pensar nasce desse caos provocado por uma diferença do sujeito com o mundo e pode resultar, como no caso da arte, em um ato de resistência. Esse ato de resistência é o que permite à obra resistir ao tempo, ir além, conservar-se. E é nesse sentido que poderá despertar potências que serão exercidas no encontro entre o observador<sup>2</sup> e a obra. Ao invés de proporcionar uma fruição pacífica, a proximidade ao ato de resistência promoverá, à obra, uma ação mais complexa, podendo gerar, em qualquer grau, algo de intempestivo.

Alguns artistas podem bem exemplificar essa situação, como mostraremos a seguir. Primeiramente, caminhemos por esse universo de reflexão nos aproximando da obra de Joseph Beuys. A produção desse artista é dotada de uma complexidade estabelecida pelo que poderíamos chamar de pensamentos-idéias, entendidas no sentido dos conceitos de Deleuze. O artista nasceu na Alemanha, em 1921, e sua obra esteve toda contaminada por um contraste ideológico de sua postura política em

---

<sup>2</sup> *Observador*, nesta dissertação, não será entendido como aquele que permanece passivo diante de algo que vê, mas, sim, daquele que é forçado à ação. Observar está, então, no sentido de colocar em ação as redes discursivas que entrecruzam o observador e a obra observada.

relação ao mundo do qual fazia parte, o que lhe rendeu obras-pensamentos dotadas de proposta de reformulação da realidade, nesse sentido, em total proximidade com atos de resistência.

Para Beuys toda pessoa é um artista (e já não seria isso a declaração de uma postura artística enquanto um ato de resistência?), bastando, para isso, que conheça a linguagem do mundo. Mas, poderemos nos surpreender se acreditarmos que, nesse ponto, o pensamento do artista alemão seria distinto do de Deleuze, uma vez que o filósofo, ao que parece, prezava a importância do domínio das especificidades da faculdade na qual o ato de criação se dava (de modo que a natureza da idéia seja diferente numa escultura, num romance ou num conceito filosófico). “Difícil é, todavia, sufocar a sensação de que a sua mensagem histórica, agora famosa – toda pessoa é um artista – (...) pressupunha, apesar de tudo, um conhecimento especial, colocando Joseph Beuys como o detentor da verdade” (BORER, 2001, p. 17). Ao mesmo tempo em que defendeu o ato de criação como uma possibilidade universalizada, só creditou a uma lebre morta a capacidade de entender alguns níveis mais profundos do que ele pensava sobre a arte.

A resistência, apresentada no trabalho desse artista, está muito próxima de uma tentativa em reformular a realidade, repensar valores e configurações. Uma espécie de *re-existir*, que toma da existência do artista a vontade de potência que move ao ato criador. E é exatamente esse modo peculiar, talvez único, de Beuys relacionar-se com a arte que promoveu em sua produção uma ligação tão complexa entre ele próprio e suas obras. Sabemos que, por partir do artista o pensamento que origina um trabalho artístico, o resultado final guardará, em sua essência, parte do criador. Mas, alguns artistas acabam ocupando outros espaços, além desse nuclear,

tornando-se diretamente presentes nas obras. Como podemos observar nos casos a seguir.



1- Marcel Duchamp "Rose Sélavy", 1921.

Marcel Duchamp, por exemplo, problematizou os paradigmas da arte questionando, inclusive, a posição de poder ocupada pelo artista. Arthur Danto (2006, p. 125) aponta que o “que Duchamp fez foi demonstrar que o projeto devia, antes, discernir como a arte deveria ser distinguida da realidade.” Ou seja, Duchamp levantou a questão dessa relação entre realidade e modo de existir da obra (ou obra como re-existir da realidade, no sentido da idéia de ato de resistência de Deleuze). Para tanto, utilizou-se de si próprio revestido de personagens, como K. Mutt ou Rose Sélavy (Fig. 1), propondo, a partir de si mesmo, pensar os meandros entre o artista, a obra e a realidade.

Piero Manzoni também acreditou numa busca pela renovação da arte, afim de que essa pudesse, de fato, significar algo ligado ao próprio tempo do artista e de seus pares. Diz ele que “para poder assumir o significado da própria época a questão é, portanto, chegar à própria mitologia individual, no ponto em que ela consegue identificar-se com a mitologia universal” (MANZONI, 2006, p. 35). No entanto, existiria um limite tênue que dificultaria a distinção entre a essência dessa mitologia individual que se universaliza e os gestos inúteis que Manzoni indica:



2- Piero Manzoni "Merda d'artista", 1961.

(...) recordações nebulosas da infância, sentimentalismos, impressões, construções intencionais, preocupações pictóricas, simbólicas e descritivas, falsas angústias, fatos inconscientes que não afloram à superfície, a imensa iluminação de sábado à noite, a

repetição contínua em sentido hedonista de descobertas exauridas (p. 36).

Somente a análise consciente do artista poderia gerar o crivo, que poderia separar tal essência dos gestos inúteis. Prosseguindo essa idéia é que o artista, posteriormente, irá produzir obras que colocam em evidência questões envolvendo essas retratações de mitologias do artista, fazendo uso de seu ar expirado e de suas fezes (Fig.2) enquanto obra, por exemplo, como provocações para tal debate.

De modo semelhante, Joseph Beuys também lançou mão de sua figura biográfica como problemática de sua obra. No entanto, em seus trabalhos a figura do artista não está nem silenciada por trás de máscaras, como é o caso de Duchamp, nem ironizada pela idéia do artista mitificado, como a de Manzoni. Está, sim, presente, ativa e amplamente discursivizada.

Muitas vezes, conhecer a história de vida de Beuys é um pressuposto fundamental para a explosão de sentidos que os materiais usados detonam em suas obras. Comumente, essa biografia está atrelada à lenda que se estabeleceu em relação a sua vida, tornando-se essa indispensável para as reflexões sobre os trabalhos. Em relação a essa lenda, Alain Borer (2001) comenta que:

Adorável no sentido original da palavra, a lenda de Beuys deve ser tida como “verdadeira”, não porque os fatos que a alimentam sejam verdadeiros (eles nunca foram comprovados), mas porque uma lenda não é nem “verdadeira” nem “falsa”, ela é, em latim, aquilo que deve ser lido e dito, aquilo que é narrado sobre a obra e seu autor (...) tudo aquilo com o que a figura legendária contribui e colabora na medida em que o próprio artista vigia zelosamente, e isso em toda obra, o que será dito sobre ela (p. 12).

Diz-se sobre sua história que, ao participar da segunda guerra, como piloto, passou por uma experiência que viria a alterar todo o caminho de seu destino. Archer (2001) aponta que a experiência vivenciada por Beuys na guerra, assim como o fato de ter sido abatido do avião em que estava, sem pára-quedas, ter sido resgatado e besuntado com gordura e feltro, para que ficasse aquecido e pudesse ser salvo, tornaram-se “parte integral do poder mítico, quase xamanístico, de sua arte. Gordura e feltro permaneceram como seus principais materiais” (p. 114).

Essa vivência de cura de seu corpo em uma tribo da Criméria, que aliou a espiritualidade a materiais fornecidos pela própria natureza animal, teria sido responsável por um redirecionamento na vida de Joseph Beuys: ao invés de prosseguir os estudos que o tornariam médico, curador de corpos, tornou-se um artista como *médium*, na terminologia dos românticos como Schiller, Schlegel e Novalis, possibilitando ao público, através das obras, uma reflexão sobre a vida do sujeito em relação ao coletivo que o cerca. Sua produção artística, nesse sentido, seria como um discurso de resistência que possibilitaria a recriação de uma realidade através da enunciação de novos caminhos sobre a arte, trazendo a idéia de que a arte não morreu e nem morrerá, pois seria ela um meio de harmonização possível do homem com o mundo (SEDON, 2008). Aliás, segundo Élica Tessler (1996, p. 63), Beuys “busca constantemente o alargamento da noção de arte, e a estende à totalidade do real – o político, o econômico, o científico, o universo inteiro do trabalho encontra-se investido como arte”.

Desse modo, é possível inferir que um dos caminhos em relação ao ato de resistência, como resultado da obra desse artista, emerge do encontro intempestivo entre a concepção de mundo de Beuys, diretamente ligada a sua vida, e de tudo aquilo que o cerca. Dessa relação contrastante, surge o pensar que, transformado em obra,

almeja outros encontros intempestivos, agora com os observadores, na busca de novos modos de se entender a vida por meio das sensações que a arte é capaz de emanar.

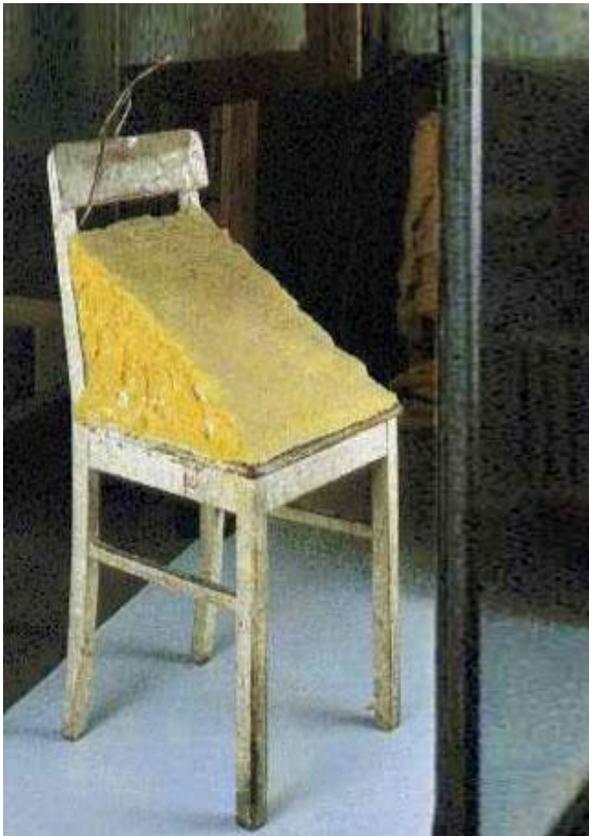


3- Joseph Beuys "I like America and America likes me", 1974.

Na emblemática performance "*I like America and America likes me*" (Fig. 3), de 1974, o artista deslocou-se da Alemanha até os Estados Unidos, em tempos de Guerra Fria e Guerra do Vietnã, e passou três dias enrolado em feltro na companhia de um coiote. O coiote é um animal típico da América do Norte e costuma viver sozinho. Foi

considerado perigoso pelos europeus quando chegaram à América e, no entanto, é tido por tribos americanas como o símbolo da harmonia entre o natural e o espiritual. Nesse sentido, o convívio entre Beuys e o coioote, vem marcar um encontro entre duas culturas distintas, como o europeu e o nativo americano. Com o passar do tempo, durante a performance, são alternados momentos de conflitos e de companheirismo entre os dois, sugerindo-se que os encontros não são bons ou ruins *a priori*, mas que necessitam de certa vivência para que a harmonia possa se estabelecer.

Com esse trabalho, Beuys pronunciou uma crítica aos Estados Unidos, em especial diante da Guerra do Vietnã. Sua experiência junto do coioote é como a vivência do pensar, conforme Deleuze, já que se caracteriza, inicialmente, como um encontro



4- Joseph Beuys "Fat Chair", 1964.

intempestivo, mas que aos poucos vai dando espaço para as surpresas advindas dos pensamentos. Beuys coloca a si próprio como elemento de um encontro capaz de aguçar a reflexão sobre a realidade dos confrontos entre, por exemplo, os países citados, sugerindo que a harmonia nem sempre é resultado de uma imposição de poder. É o seu corpo, presente na obra como ato de resistência à situação, que mostra essa idéia.

Em outros trabalhos, como "Fat Chair" (Fig.4) ou "Felt Suit" (Fig.5), o artista não fez uso especificamente de

seu corpo, mas se utilizou de materiais que estão diretamente ligados a lenda de sua salvação na Criméia. Nesses casos, é importante pensarmos nos sentidos possíveis a partir dos próprios materiais envolvidos no trabalho. A gordura, por exemplo, é algo que, quando interna ao corpo, é duplamente protetora, pois, ao mesmo tempo, serve como acúmulo de energia e como isolante térmico. Externa ao corpo, continua reagindo ao encontro com os elementos do mundo: de acordo com a temperatura do lugar onde estiver exposta, a gordura poderá ficar mais rígida, até ressecada, ou amolecer e derreter. O feltro, do mesmo modo, também traz em si a vida animal, já que pode ser feito com o pêlo animal. Se o pêlo, enquanto parte do corpo, cumpre a ação de proteger o que está interno em relação ao externo ao corpo, quando tornado feltro pode continuar a proteger, como teria acontecido com Beuys quando salvo pelos tartãns da Criméia. Interessante, ainda, é lembrar que o feltro não é tecido organizadamente fio entre fio se cruzando, mas, sim, um aglomerado de pêlos prensado desorganizadamente, trazendo, mesmo quando organizado através de um terno (*Felt Suit*), o caos que estabelece o contato entre o animal e o mundo externo que o cerca.



5- Joseph Beuys "Felt Suit", 1970.

Joseph Beuys foi o que poderíamos chamar de um artista/ativista, que viu a arte não apenas como uma manifestação com fim em si mesma, mas como um viés possível para conectar pontos aparentemente ininteligíveis na relação eu no mundo / eu com o mundo. O artista exerceu na arte um espaço de ação e transformação, utilizando-se de si próprio enquanto elemento. Segundo Borer (2001):

Com múltiplas facetas e diferentes brilhos, a obra de Beuys, apesar de sua disparidade, concebe-se como um conjunto convergente, unificável, desde a banheira original<sup>3</sup>, a obra coincide com a própria vida do artista, com sua biografia, sua pessoa e sua presença, ela está unida a ele inseparavelmente: em relação permanente, essas duas instâncias têm uma coerência global, representam uma Obra-Vida (p. 32).

Essa relação entre a produção artística e a biografia do artista, que Alain Borer denominou, com toda propriedade no caso de Beuys, de Obra-Vida, é o que passa a ser um dos interesses centrais deste trabalho. Não pretendo, no entanto, tratar tal relação especificamente na obra desse artista, mas, sim, partir dela. Em especial porque, ao que me parece, Joseph Beuys apresenta essa conexão entre a história de sua vida (e de seus posicionamentos em relação ao mundo) e seu trabalho artístico de modo peculiar e extremamente potente. Pode-se apontar essa característica no trabalho do artista como uma importante contribuição para a instauração de uma tendência, em artes visuais, de obras que se apresentam diretamente ligadas à vida dos artistas que as criaram, tendência essa muito freqüente nas décadas de 1970, 80 e, em especial, a partir dos anos 1990.

A contribuição de Beuys para a instauração dessa tendência se deve, em primeiro momento, à forma como o próprio artista se faz presente na obra, não sendo o trabalho só um relato de suas experiências vividas ou um apontamento de seu direcionamento político. Adiante disso, a obra parece tornar-se quase um fragmento do próprio artista que se desprende ao mundo, de modo que ele nunca deixa de estar presente nela, uma vez que os limites entre o artista e a obra freqüentemente se

---

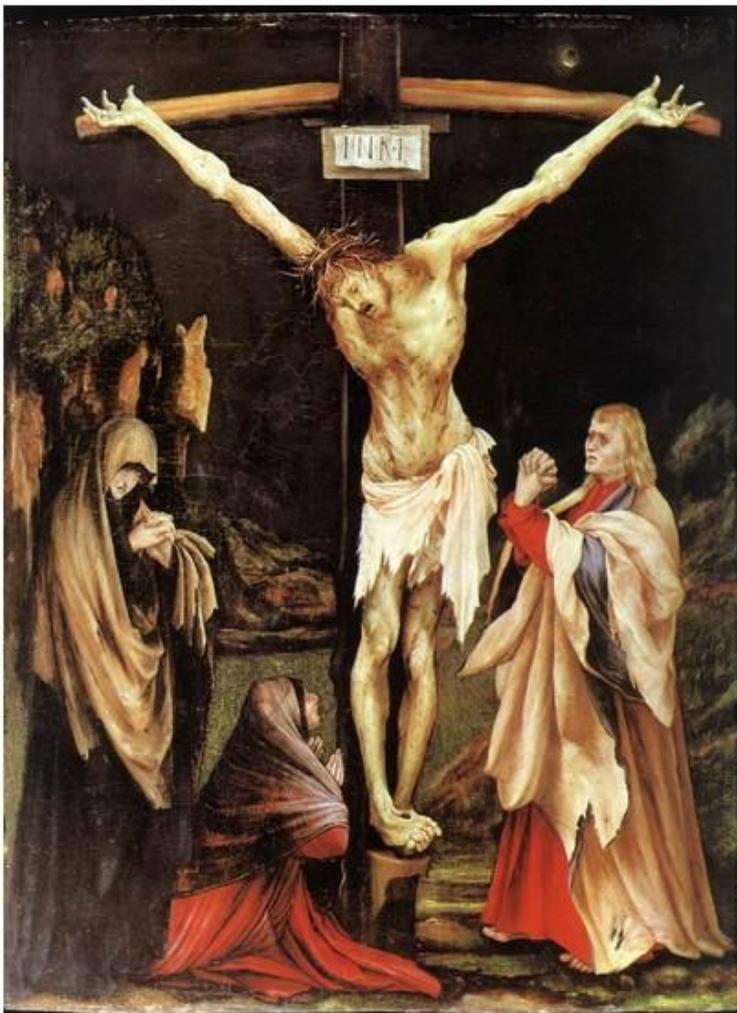
<sup>3</sup> Em referência à obra de Joseph Beuys “Banheira”, de 1960.

confundem. O próprio Beuys acaba operando como um dos elementos de sentido do trabalho e, ao apresentar-se assim, o artista acaba por ampliar o conceito de arte. Mesmo estando separados fisicamente, no plano dos sentidos artista e obra podem se fundir, constituindo uma unidade. Borer (2001) comenta que essa unidade faz-se em um corpo ampliado até o grande Todo (que é a vida) do qual cada um pode fazer parte: obra e vida, assim como os membros de um corpo, “agrupam-se em um edifício, o grande castelo neogótico de Moyland que poderia guardar vários milhares de objetos de Beuys; um corpo com a dimensão de um castelo – outrora símbolo até mesmo de uma alma” (p. 32).

Tal tendência, de trabalhos que trazem elementos, de certo modo, indissociáveis do artista, seja pelo seu corpo presente, seja por sua intimidade cruzando os discursos de sentido da obra não foi, como comentamos, algo exclusivo de Joseph Beuys. Vários outros artistas também fizeram – e continuam a fazer – uso de marcas biográficas na construção de seus trabalhos. A *body-art*, por exemplo, entre o final da década de 1960 e a década de 1970, tem pelo menos dois eixos comuns aos dos trabalhos de Joseph Beuys: potência no resultado final enquanto ato de resistência (ou seja, re-operadores da realidade) e ligação direta entre obra e artista.

O corpo torna-se o eixo central da poética da *body-art*, sendo esse, na maior parte dos casos, o corpo do próprio artista. As motivações ou vontades que movem o artista ao ato de criação/ato de resistência partem do relacionamento entre o sujeito, o seu corpo e o mundo que o cerca. O conjunto de limitações espaço-temporais imposto pelo conjunto matérico mortal, que é o corpo humano, está diretamente relacionado aos efeitos (ou impactos) de percepção e sensação que as obras proporcionam. Isso porque, a *body-art* caracterizou-se por ações performativas desafiadoras, nas quais o risco real imposto ao corpo era, ao mesmo tempo, o centro

de atrações e repulsas do espectador. A dor e o sofrimento eram exibidos em forma de espetáculo, e o espectador, em contato direto ou através dos registros, vivenciava tal experiência.



6 - Matthias Grünewald - "The Small Crucifixion" 1475-1528.

De modo oposto às tendências que se conduziam rumo a um corpo saudável, de extrema relevância para o século XX<sup>4</sup>, as exhibições do corpo na *body-art* acabam marcando-os com os efeitos da dor. Efeitos esses que não são exatamente novos na arte, uma vez que o sofrimento através da dor esteve presente em variados momentos da história artística. Por exemplo, nas simbologias advindas da religião católica, temos as

---

<sup>4</sup> Desde os primeiros anos, o século XX esteve comprometido com a promoção de saúde, submetendo as pessoas a um novo conjunto de regras, que deixam de apenas reconhecer a doença e passam também a promulgar medidas obrigatórias para saná-las. Aos poucos, as pessoas vão percebendo que o espaço da doença devia ser exterminado, e que o estar acostumado à dor e à doença, tidos como experiências inevitáveis no passado, deveria ser substituído pelo bem estar (MOULIN, 2008).

pinturas das pietás (presentes ao longo de diversos momentos da história da arte) e seu sofrimento pelo corpo morto que carregam, ou também as pinturas de São Sebastião, nas quais se evidencia a dor através das flechas encravadas corpo exposto. Podemos lembrar, ainda, dos mais diversos tipos de cruxificações, como a de Grünewald (Fig.6), nas quais a dor se mostra tanto em Jesus, que tem o corpo torturado, quanto em Maria, mãe que sofre pelo filho. Outro exemplo, ainda, são as degolas pintadas por Caravaggio, como “Davi com a cabeça de Golias”, “A degola de São João Batista”, “O sacrifício de Isaac” e “Judith decapitando Holofernes” (Fig.7), nas quais o ápice do sofrimento se dá pela dor que conduz ao fim da vida pela fragmentação do corpo.



7- Caravaggio "Judith com a cabeça de Holofernes", 1599.

Nessas imagens relacionadas a passagens religiosas, a dor apresenta-se de modo simbólico e, mesmo distantes entre si, apresentam alusão a rituais de culto cristão. Porém, há uma alteração muito significativa dos exemplos indicados ao que concerne à *body-art*, uma vez que, nessa, o corpo que sofrerá a intervenção da dor será um corpo real, humano e, muitas vezes, em exposições nas quais o confronto do público com a dor acontece em tempo também real. Márcio Seligmann-Silva (2003), aponta que, a partir do Romantismo, o artista retoma a idéia da arte enquanto criação ritualística e passa a ocupar um posto duplo: ao mesmo tempo o do excluído / marginalizado e o do cultuado, simbolizando a origem humana que, além do bem e do mal, utiliza-se do sacrifício e da dor para garantir a sua vida.

Esse artista Dioniso e Orfeu é, tanto quanto esses personagens, um ser no qual arte e existência não se diferenciam mais. O artista por excelência é o performer; nele arte e corpo são uma e a mesma coisa. Esse artista, no entanto, só pôde se desenvolver na sua plenitude na segunda metade do século XX. Após o ritual máximo de violência da história da Humanidade – a Segunda Guerra Mundial com os seus milhões e milhões de mortos, mas também após o nazismo com a estetização paroxística do político enquanto Obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) – o artista foi mais do que nunca necessário para “apaciar a fúria dos deuses”<sup>5</sup> (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 34-35).

---

<sup>5</sup> Apaciar a fúria dos deuses está, na citação, em referência a Hugo von Hofmannsthal, que “descreve, no início do século XX, a origem da poesia no sacrifício para acalmar a fúria dos deuses. Aquele que sacrifica estabelece uma troca – simbólica. Nessa troca, o “outro” substitui o “próprio” e o libera da morte” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 34).

Ora, se desde o Romantismo a arte apresenta em seu projeto de criação uma vinculação com a própria existência do artista, é no século XX que essa relação irá atingir graus mais extremos, nos quais arte e vida passam a se fundir em seus limites. Uma reconfiguração de paradigmas, como Seligmann aponta em relação à segunda guerra e ao nazismo, exige do artista ações que vão além de um simples contato entre a vida comum dos homens e a suas produções artísticas: a arte passar a ser a própria vida. É nesse sentido que a dor na *body-art* apresenta-se diretamente conectado aos próprios artistas. São os seus corpos a fonte do sacrifício, não como uma imitação do sofrimento, mas como a própria vivência dele. Corpodevir. O que iria acontecer durante as ações, embora estivesse programado, não era definitivo, de modo que o acaso apresentava-se ali enquanto real e, ao mesmo tempo, recriação dele (ato de resistência). É o que se pode constatar em ações como as de Gina Pane<sup>6</sup> (Fig.8), em que ela se mutilou subindo e descendo uma escada com apoios

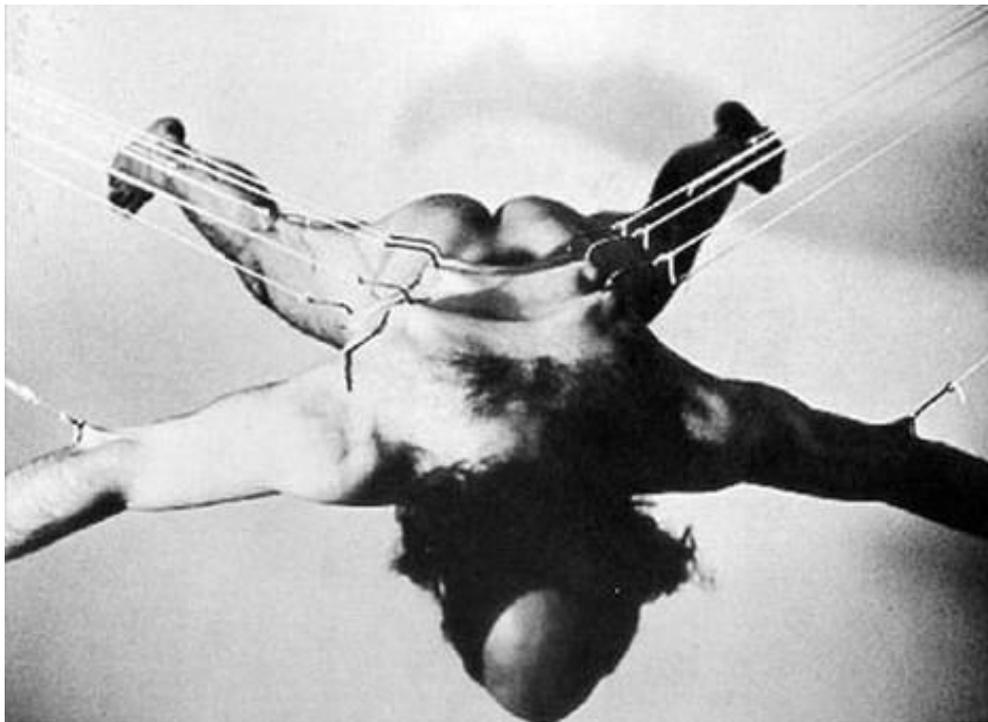


8- Gina Pane "Escalade non anesthésiée" 1971.

---

<sup>6</sup> Refiro-me à *performance* "Escalade non anesthésiée" (Escalada não anestesiada), realizada por Gina Pane em seu estúdio em 1971.

cortantes em uma espécie de chamada à ordem, assim como em Beuys, em relação às reverberações anestesiadas diante da Guerra do Vietnã. Os cortes sofridos por Pane são uma nova realidade imposta ao seu corpo, apresentando-se enquanto resistência poética. Sua performance não informou sobre a dor sofrida pelas vítimas de uma guerra, mas vivenciou-a. Aquela realidade, alvo das críticas da artista, foi recriada através de seu corpo e oferecida aos observadores em potências de sensação.



9- Stelarc "Inclined Suspension", 1979.

O mesmo aconteceu com Stelarc<sup>7</sup> (Fig.9), quando suspendeu seu corpo por ganchos que perfuraram sua pele, utilizando-se da dor para criar novos estados de

---

<sup>7</sup> Refiro-me à performance "*Inclined Suspension*" (Suspensão inclinada), realizada na Tamura Galery, Tokio, em 1979.

habitação da matéria. O artista recriou uma realidade ao corpo, e, nesse processo de re-criação, jogou com as relações entre o improvável intimamente ligado ao real, alimentando os efeitos de sensação decorrentes do contato entre o observador e a performance. Só a sensação, no caso da arte, é capaz de transformar algo, nunca a informação. Voltando às idéias de Deleuze quando tratou do ato de criação, podemos notar que a potência dos trabalhos de Stelarc e de Gina Pane se dá pelo intempestivo, já que propõe aos observadores algo desestabilizador. Ao contrário do conformismo que nos é inerente em relação ao tempo presente, esses trabalham se consagram como resistência aos olhares fechados diante da realidade. Como esclarece Oneto (2007, p. 204):

(...) a resistência nas artes possui essa singularidade paradoxal. Ela se dá por meio de sensações que – por não poderem ser evocadas fora do agregado, mas que o extrapolam por todos os lados – possibilitam a afirmação do que em nós e na natureza ainda não está dado no próprio dado.

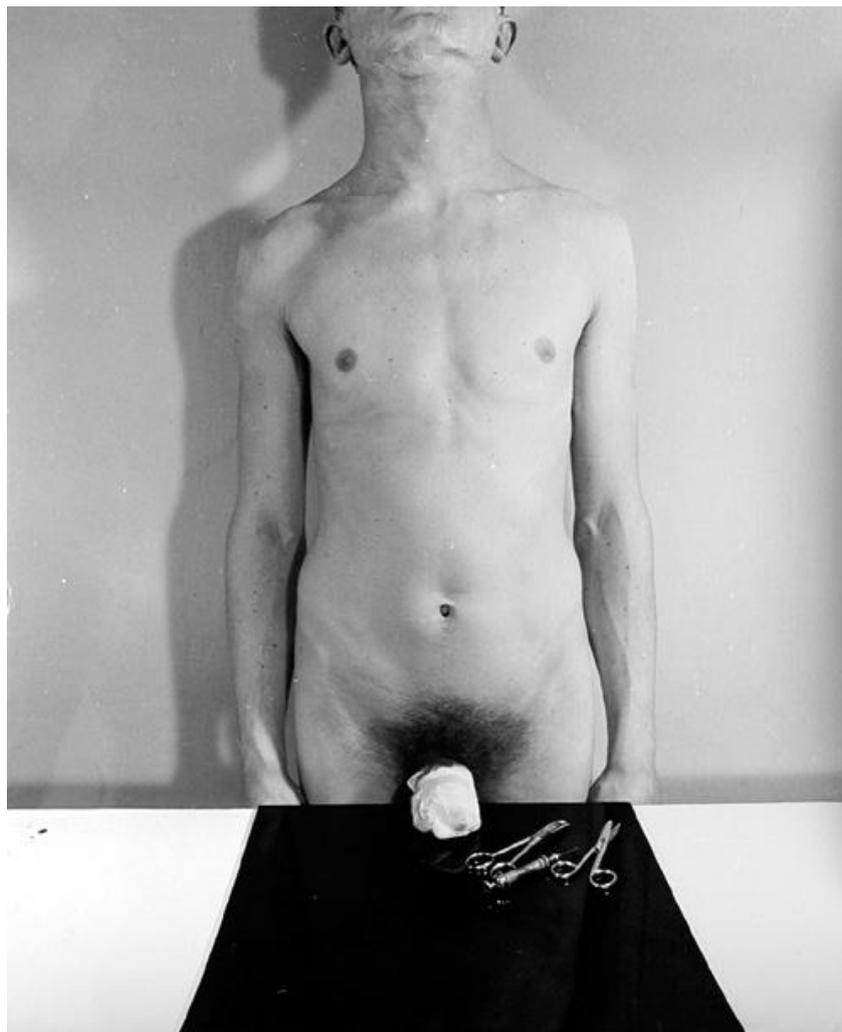
É esse tipo efeito de resistência, conduzido pela sensação, que configura o engajamento dos trabalhos de Gina Pane e Stelarc: algo do real que se recria em novas possibilidades de vivência, as quais mesclam o possível e o impossível em uma mesma força. Questão que também aparecerá nos trabalhos do grupo de acionistas de Viena, conhecido pela brutalidade e violência das imagens que criaram envolvendo seus próprios corpos em encenações ritualísticas e sanguinolentas, ações escatológicas e mutilações corporais.

Essas ações, que envolveram artistas como Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus, tinham como propósito a sensação vertiginosa como viés intempestivo

que pudesse conduzir a pensamentos acerca de uma sociedade organizada por regras rígidas impostas, em especial de uma Áustria cheia de resquícios monárquicos e militares. Segundo Pianowski (2007, s/p):

Para os acionistas o melhor meio para a expressão de suas contestações em relação ao poder repressor do Estado e ao comportamento cínico da sociedade foi o corpo, a única coisa que pertence realmente ao homem e sobre o qual se deposita a cultura de forma mais intensa, formando os comportamentos e ideologias. Nesse sentido, ao colocar o corpo em destaque com o sentido da dor e da destruição, os acionistas, pela via do repúdio e do asco e na relação de alteridade, buscavam mobilizar o indivíduo para que voltasse o olhar para si mesmo e questionasse a sua identidade e a sua postura ética.

Nesse caminho, a banalização da nudez, em função de todas as escatologias que a recobrem, tira o corpo de um espaço sexuado e faz dele espaço de resistência e protesto. Para esse corpo, não importam as rugas, os músculos, a magreza ou a saúde, importam os limites entre a vida e a morte que estão estampados nele próprio. Schwarzkogler, por exemplo, utilizou-se de seu corpo para tratar a insignificância da matéria que o compõe, criando ações nas quais mutilava seu corpo e depois se enfaixava para ensaios fotográficos, criando uma atmosfera hospitalar junto da sensação de dor e angústia (Fig.10). O corpo, em sua obra, apresenta-se avesso às padronizações e, inclusive, ao desejo, mostrando-se artificial, catastrófico e obsoleto.



10- Rudolf Schwarzkogler "3. Action", 1965.

Se, por um lado, são fundamentais os sentidos de resistência e protestos, evidentemente tratados pelas obras da *body-art*, para que esses aconteçam e ganhem toda a força que têm são também importantes as relações de base entre a obra e o próprio artista que a cria. Relações essas que colocam em questão a proximidade da biografia do artista e de sua produção, suscitando, mais uma vez, a noção da obra

enquanto exploração biográfica, o que determina nos trabalhos uma potência ligada à idéia de autobiografia. Pensemos sobre essa potência a seguir.

## 1.2. ATO AUTOBIOGRÁFICO

Tanto as noções de biografia quanto de autobiografia estão, notadamente, acomodadas no campo da literatura, no qual tiveram seu surgimento e desenvolvimento. Nesse sentido, o que define, grosso modo, tanto a biografia, enquanto algo que se conta sobre a vida real de alguém, quanto a autobiografia, como algo que se conta sobre si, é o fato de serem constituídas por uma estrutura narrativa. Verena Alberti (1991) aponta que:

Narrativa centrada no sujeito que a cria, simultaneamente ponto de partida e objeto do texto, a autobiografia parece ser a atualização do "indivíduo moderno" no espaço da literatura. É como se, ao lado da poesia, do romance, da peça teatral, da crônica, enfim, se reservasse àquele indivíduo, a suas reflexões e experiências particulares, um "gênero" literário específico, que permitisse a expressão de sua unidade e autonomia (p. 8).

Ou seja, a autobiografia seria entendida como um gênero literário, eminentemente moderno, que busca espaço para a auto-expressão do indivíduo autor em vias de narrar fatos de sua própria vida<sup>8</sup>. O que se torna importante para a definição de Alberti é que, da autobiografia, faça parte esse elemento de

---

<sup>8</sup> Existem outros pensadores dos gêneros literários, como aponta Sheila Dias Maciel (2004), que propõem subdivisões para as narrativas confessionais, em: autobiografia, diários íntimos e memórias, cada uma delas com especificidades, em especial na relação entre o narrador e a organização histórica dos fatos narrados.

narratividade, capaz de organizar fatos de um tempo passado em uma estrutura literária.

Contardo Calligaris (1998), também refletindo sobre a biografia e a autobiografia, aponta uma abertura maior para a compreensão desses gêneros. Para ele, não é exatamente a estrutura narrativa que os definiria, mas, sim, certa noção de história contida nela. Aponta o autor que a biografia e a autobiografia, apesar de contarem com distinções estruturais:

(...) estão mais relacionadas do que parece. Pois, se certamente sempre se escreveram histórias de vida, por outro lado, a idéia de que a vida é uma história é moderna. Para que a biografia se institua como mais do que um acidente formal da memória, ou seja, como um gênero, parece em suma ser necessário que as vidas vividas — antes mesmo e independentemente de serem narradas ou não — sejam histórias. E não só para os outros, mas principalmente para os próprios indivíduos que as vivem. Só então a biografia se torna um gênero: quando cada vida, a experiência de cada vida se organiza como uma narração, mesmo que não seja nunca escrita ou contada para outros (CALLIGARIS, 1998, p. 8).

Desse modo, a narrativa seria o recurso, em literatura, para a organização da história, em um sentido do tipo *o que conduziu disso para aquilo*. Trazer a noção de autobiografia, ou mesmo de biografia, para o campo das artes visuais implica em repensar essas estruturas uma vez que a narratividade, ou organização histórica, não é um elemento tão presente nesse campo quanto o é na literatura, e talvez o seja menos ainda a partir da segunda metade do século XX, quando a produção artística passa a questionar mais intensamente o status da representação, da ilustração, e da narração. *A priori*, seria necessário restringir seu uso a trabalhos que efetivamente apresentem algum percurso narrativo. Por essa razão é que se torna de extrema importância um

esclarecedor apontamento de Elizabeth Bruss, trazido aqui ainda pelo viés de Calligaris. Frente a uma divergência de posicionamentos em relação à autobiografia, na qual, de um lado, acreditava-se no sujeito/autor enquanto produtor de uma representação de si mesmo e, de outro, na criação do sujeito através do discurso, sendo esse efeito de seu próprio texto, Elizabeth Bruss propõe a idéia de que qualquer produção autobiográfica é, por essência, um *ato autobiográfico*, no sentido do *performativo* de John Langshaw Austin.

Para Austin, há circunstâncias em que não se pode analisar o performativo da fala como um objeto lingüístico de natureza física. Nesse sentido, o autor recoloca as bases da lingüística, lançando o conceito de fala como performatividade. “A cisão sujeito e objeto não se sustenta mais numa visão performativa; ela não possibilita estabelecer uma fronteira entre o ‘eu’ e o ‘não eu’. (...) Podemos dizer que, na visão performativa, há inevitavelmente uma fusão do sujeito e do seu objeto, a fala” (OTTONI, 2002, 126). Desse modo, a fala faz-se, ao mesmo tempo, enquanto um objeto que é produzido por um sujeito, mas também produz esse mesmo sujeito, não estando, portanto, separada dele. Elizabeth Bruss aproveita-se desse conceito para pensar a autobiografia. Para ela, não se trata a autobiografia nem exatamente da representação do sujeito por si mesmo e nem, sequer, da produção de si por meio do discurso. Ao produzir linguagem o sujeito estaria se produzindo também. “Narrar-se não é diferente de inventar-se uma vida. Ou debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade. O ato autobiográfico é constitutivo do sujeito e de seu conteúdo” (CALLIGARIS, 1998, P. 10). Desse modo, o indivíduo produtor da autobiografia não é nem exatamente objeto representado nem totalmente efeito de sua criação, mas uma profusão desses elementos.

Embora essas reflexões, mais uma vez, estejam direcionadas para a autobiografia no campo literário, a partir delas podemos pensar, então, que o *ato autobiográfico* está condicionado à produção de linguagem, e não exclusivamente à produção de narrativas ou de literatura, o que nos permitirá dizer que ele também se faz presente na produção das artes visuais.

Assim sendo, deixemos claras algumas definições. No que segue deste texto, utilizarei o conceito de autobiografia enquanto ato autobiográfico, a partir das elucidações de Bruss. Pensar a autobiografia enquanto ato autobiográfico livra-nos da restrição de estar focados em trabalhos narrativos, como apontei. Ao pensar em atos autobiográficos pretende-se ampliar o conceito de autobiografia para todos os trabalhos que, de alguma forma, estreitem as relações entre a vida do artista e a obra de arte. Porém, também é importante esclarecer que para que a idéia de autobiografia (ou ato autobiográfico) se efetive ao menos um pressuposto torna-se necessário: trata-se de estabelecer um *pacto* (parodiando a idéia de Philippe Lejeune<sup>9</sup>) entre o artista, a obra e o observador. Mas para que esse pacto se formalize é necessário que, de algum modo, o observador encontre subsídios que permitam estabelecer uma ligação entre a obra e observador, para que, assim, desenhe-se um caminho entre do observador que percebe na obra vínculos com aquele que a criou. Esse subsídio pode estar presente na própria obra ou mesmo em fontes externas a ela, viabilizada por escritos e entrevistas, por exemplo, o que nas últimas cinco décadas tem sido extremamente comum e, em alguns casos, quase complementar aos trabalhos em artes visuais.

---

<sup>9</sup> Philippe Lejeune aponta que na literatura autobiográfica há um pacto entre autor e leitor. Ele entende por autobiográfica “Relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, enfatizando sua vida individual e, em particular, a história de sua personalidade” (citado por MACIEL 2004). Quando me refiro à paródia, é porque faço uso do termo *pacto*, sem seguir as conformações impostas pelo autor para a compreensão da autobiografia.

Rudolf Schwarzkogler, por exemplo, oferece-nos seu corpo em ação. As fotografias que registram seus processos de autoflagelo evidenciam que o corpo que sofre é o do próprio artista, o que leva a constatar, de imediato, a evidência da proximidade entre os trabalhos e a biografia do artista. A obra e o próprio artista se fundem, já que seu corpo (e, em conseqüência, sua biografia) estão em risco. Nesse caso, teremos o subsídio para pensarmos o ato autobiográfico na própria obra. O mesmo acontece para os trabalhos de Gina Pane e de Stelarc comentados nas páginas 39-40. Já em alguns dos trabalhos de Beuys, como *"Fat chair"*, reproduzida anteriormente, a conexão com a biografia do artista depende do conhecimento da vida do artista, vivida na Criméia. Ou seja, é preciso que uma fonte externa à obra, enquanto subsídio, para pensar o ato autobiográfico. Continuaremos a tratar dessa questão no próximo capítulo.

Além disso, há outro ponto importante a se levantar que distingue a idéia de autobiografia na literatura e nas artes visuais. Quando se trata da escrita literária, do modo já sinalizado, a organização dos fatos a serem narrados visam a composição de uma espécie de síntese da vida do autor. Acontecimentos são narrados de modo a compor a história de um sujeito, no sentido proposto por Calligaris. No caso das artes visuais, dificilmente um só trabalho será abrangente a ponto de atingir essa síntese da vida do artista. Nesse campo, os trabalhos parecem estar mais próximos da síntese do pensar sobre algum aspecto de si em relação ao mundo. Se retomarmos a performance *"Escalade non anesthésiée"*, de Gina Pane, notaremos que não fará sentido a ação performática isoladamente enquanto síntese da vida da artista, mas, sim, enquanto síntese do choque desta artista frente ao mundo anestesiado com o qual ela se desagrada. O ato autobiográfico estaria, então, na externalização de uma indignação vivida pela artista, a qual se dá através de uma ação produzida por ela

mesma, resultando na transposição de algo que é pessoal, mas que se torna público, ainda que o viés de passagem entre um e outro seja o próprio corpo físico de Gina Pane. Através dessa ação ficamos sabendo de algo que estava ligado às suas convicções, mas que, nem por isso, se torna uma síntese de sua vida.

Dessa maneira, deve-se destacar que a implicação semântica da noção de autobiografia em artes visuais não terá o mesmo sentido da literária. Portanto, na perspectiva utilizada neste trabalho, a idéia de autobiografia fará menção muito mais a alguma ligação (ainda que tênue) entre a biografia do artista e a obra do que, efetivamente, à compreensão de uma unidade que se define na obra acerca da vida do artista. Por tal perspectiva, um trabalho dotado de linguagem autobiográfica, em artes visuais, não, necessariamente, se faz pela narrativa da vida do artista. Falar sobre si é um dos elementos de sentido entre os quais a obra compreende, afinal, antes de falar sobre si, o artista escolhe um campo, que é o das artes visuais. Ele poderia ter, simplesmente, escrito diários, mas é em arte que o artista decide problematizar suas questões. E essas questões perpassam a razão pela qual escolhe seus instrumentos de ação. Ou seja, antes de falar de si o artista pretende falar de arte: experimentar suportes, testar limites, conjugar materiais. Ele toma a arte como sua expressão, e a partir dela fala da vida e, às vezes, de sua própria vida. De modo que, nesses casos, a fala sobre si está contida na própria discussão sobre a arte.<sup>10</sup>

Outro ponto a se ressaltar é o fato de que, entre os artistas envolvidos nesta pesquisa, há uma recorrência do ato autobiográfico simbolizado pelo sofrimento/dor que envolve a vida dos criadores. Isso não quer dizer, no entanto, que todo ato

---

<sup>10</sup> Com tal distinção entre autobiografia nas artes visuais e na literatura não se pretende, de modo algum, apontar alguma relação hierárquica de uma sobre a outra. A literatura contemporânea também tem apresentado o ato autobiográfico revelado nos fragmentos do discurso mais do que no cerne da narrativa. A intenção dessa distinção é mostrar que nas artes visuais a autobiografia acontece de modo diferenciado em relação às autobiografias literárias convencionais.

autobiográfico esteja diretamente ligado a tais sentimentos. É perfeitamente possível que um estímulo de momentos de felicidade gere a necessidade de criar tanto quanto os momentos mais difíceis e duros. A recorrência dessas situações mais dramáticas, nesta abordagem, deve-se, em especial, às escolhas feitas entre os trabalhos dos artistas.

Podemos, para tanto, retornar às idéias de Deleuze tratadas no início deste capítulo. O estímulo que leva o artista a falar sobre si é aquilo que o filósofo chama de necessidade. Como já foi apontado, não existe criação artística sem que haja uma necessidade que a motive. Quando o artista traz aspectos de sua vida pessoal para a sua poética, é porque seu universo está gerando necessidades e combates intempestivos que o conduzem à produção do pensar e à idéia enquanto obra. Essa obra, podendo ser também intempestiva ao observador, constitui-se enquanto um ato de resistência, já que parte da recriação de algo que é vida. “A arte, portanto, nada mais faz do que aguçar nossa sensibilidade para alguma coisa que já é a vida” (ONETO, 2007, p. 208). E o Corpo em Trânsito agirá exatamente nessa perspectiva, como veremos no capítulo seguinte.

## 2 – O CORPO EM TRÂNSITO

*O conceito define-se pela inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevôo absoluto, em velocidade infinita.*

Gilles Deleuze

**SE A ARTE** aguça para algo que *já é a vida*, como diz Oneto, pode-se empreender que ela está imersa em vida, noção essa que se apresenta em diversos níveis, ou em multiplicidade, se quisermos usar um conceito de Deleuze. Tem-se a vida ligada ao artista, a vida pertencente ao observador, e aquela que se constitui na obra criada. No entanto, a vida na obra dependerá, necessariamente, da presença dessas outras duas: do artista que a lançará e do observador que a prolongará. É importante lembrar que, assim como tratamos no início do capítulo anterior, a criação artística deflagra-se a partir do artista, levando em conta um processo de pulsação vital (como o bombear do coração), no qual intensidades, como a necessidade e o pensar, movem a idéia até o surgimento da obra. É desse modo que o trabalho em arte resultará, tomado de pulsação-intensidade-ritmo, na produção de sensações naquele que, em relação a ela, ocupa a posição ativa da fruição. Portanto, espera-se do observador a ação de trazer para si o prolongamento da pulsação vital que o trabalho apresenta em potência, só assim a arte, que é vida, poderá aguçar a vida de outrem.

O contato entre o observador e a obra, nessa possibilidade de aguçar a sensibilidade para a vida, pode resultar no que Deleuze chama de *encontro* (encontro que pode levar ao pensar). Para ele, ir ao cinema ou a uma exposição é estar à espreita

de um encontro, pois para ele não se tem encontros só com pessoas, “e sim com coisas, obras: encontro um quadro, uma ária de música, uma música”<sup>11</sup>. A noção de encontro, nesse caso, parte da compreensão de Spinoza, de quem Deleuze foi grande admirador. Para Spinoza, há uma unidade que rege o mundo, a qual se faz através dos encontros entre as coisas, isso é o que seria Deus para ele. Desse modo, o bem ou o mal seria também uma questão da qualidade entre encontros, de forma que uma coisa boa seria fruto de um bom encontro, ao contrário do mal, fruto de um encontro difícil (DELEUZE, 1970). Um encontro, ou melhor, um bom encontro, é o que se espera na fruição de um trabalho de arte forte e potente.

Ao refletir sobre essas idéias retomando a questão do ato autobiográfico, pode-se propor que, quando esse se apresenta em artes visuais, a vida que a obra traz em potência não se desprende por completo da vida do artista. Isso não quer dizer que a obra é o artista, ou vice-versa. A obra será sempre auto-suficiente e composta por intensidades que a conduzirão a sentidos que fogem ao controle do artista. No entanto, entre a pulsação vital da obra e a do artista, algo permanecerá ritmado, no mesmo compasso. Algo do plano privado da vida do artista passa a fazer parte da obra, de modo que a obra permanecerá conectada a ele.

Não se trata apenas de um laço comum entre artista e obra inerente a toda criação artística, mas, sim, de uma conexão maior, como aquela já apontada na produção de Joseph Beuys. Pode-se dizer que o artista dará à obra uma vida independente a dele, como acontece em todos os momentos em que ele entende-a como finalizada e coloca a disposição do observador, tornando-a pública. Mas no caso das obras que apresentam o ato autobiográfico, algo do homem comum, por trás do

---

<sup>11</sup> Extraído da entrevista de Claire Parnet com Deleuze para o programa de TV “L’abécédaire de Gilles Deleuze”. No Brasil, uma versão legendada em português é veiculada pela TV Escola, do MEC, na série Ensino Fundamental.

artista/autor, continuará conectado à obra, já que ele não foi apenas o responsável pela sua criação, mas também tem parte de sua vida inserida na idéia que constitui o trabalho.

Desse modo, quando pensamos no confronto entre o observador, à espreita de um encontro, e a obra fruto de um ato autobiográfico, levando em conta que essa articula discursos que envolvem a vida de homem comum do artista, é possível que o observador reconheça nela esse laço do artista que a criou. Nem sempre isso acontecerá, já que a obra finalizada se torna autônoma e o observador terá múltiplas possibilidades diante dela. No entanto, como já foi colocado anteriormente, para que se efetive uma dimensão autobiográfica em um trabalho artístico, é fundamental que se constitua um pacto entre artista, obra e observador. Apontei, também, que esse pacto poderá se formalizar tanto diretamente pela obra quanto através de algum subsídio externo a ela. No entanto, em ambos os casos, algo, presente na obra, deverá marcar esse pacto, estreitando uma relação entre artista-obra-observador, ainda que sejam necessários subsídios externos que o potencializem. Nas artes visuais, esse caminho de relacionamento, entre algo do artista que se instala na obra e que atinge o observador, pode ser evidenciado através de inúmeros recursos. Nesta pesquisa, busco refletir sobre uma configuração específica que determina esse pacto autobiográfico, a qual chamo de *Corpo em Trânsito*. Mas, então, cabe agora a pergunta fundamental: O que é o Corpo em Trânsito?

## 2.1. ESBOÇOS DE UMA DEFINIÇÃO

A primeira coisa a dizer é que a compreensão do Corpo em Trânsito parte do conceito de Corpo Sem Órgãos, tratado por Deleuze e Guattari (1996). Portanto, faz-se importante recuperar em síntese esse conceito que se coloca como subsídio para pensar o Corpo em Trânsito. O Corpo sem Órgãos (CsO) foi primeiramente pensado por Antonin Artaud, e depois reformulado por Deleuze e Guattari. Não se trata nem do corpo físico de alguém e nem da história da vida de um sujeito. É algo que se necessita para viver, mas não é material ou orgânico como o corpo de fato o é. “Ao corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9). Ele não é inimigo dos órgãos, mas se opõe ao organismo, já que o CsO é uma intensidade que, por isso, não pode se limitar e nem ser previsível, como seria se fosse organizado por um organismo. O CsO está ligado ao desejo, embora não seja o próprio. Mas, não se pode desejar sem criá-lo: toda vez que há o desejo há um CsO, pois “é ele e por ele que se deseja” (p. 28). Sendo assim:

O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo) (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15).

Para esses autores o desejo é entendido como uma pulsão essencial, estando no cerne de qualquer ação: é o desejo que move a ação. Nesse sentido, o CsO, sendo

*ele e por ele que se deseja*, é aquilo que configura todas as ações, de modo que, criar um Corpo sem Órgãos nada mais é do que cuidar das imantações dos fluxos de desejo. Sobre isso, diz Orlandi que:

A idéia de corpo sem órgãos implica um universo de cuidados éticos e estéticos, pois diz respeito às práticas que cuidam da imanação, da magnetização das fugas. Isto é grave, porque o corpo sem órgãos ocorre em mim mesmo que eu não os cuide, mesmo que eu não cuide dessas imantações (ORLANDI, 2004, p.79).

Criar para si um CsO é pensar sobre as configurações do desejo e sobre as ações que ele induz. Sendo, nesse sentido, a ética um dos pontos fundantes do CsO. Ele obriga à questão: você agiu com a prudência necessária? No ato de criação artística, o ato autobiográfico pode estar conectado com o ato de criação para si de um CsO. Isso quer dizer que no ato autobiográfico o artista está ao mesmo tempo em processo de criação artística e em processo de pensamento sobre si mesmo. Em decorrência disso, um processo artístico dotado de ato autobiográfico terá como resultado um trabalho que articula questões, simultaneamente, da linguagem da arte e da vida privada do artista. Nessa perspectiva, uma das necessidades (no sentido exposto no primeiro capítulo) é que a obra de arte, fruto desse percurso, será o próprio CsO criado pelo artista.

Se o artista cria a obra entrelaçada a um de seus CsO, a vida que a obra carrega, mesmo autônoma, estará contaminada por todo esse processo, de modo que a conexão entre a vida do artista e a vida da obra dá-se por meio dessa intensidade que povoa o CsO.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. (...) Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupa o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 13).

Nem o artista é um CsO e nem a obra o será. Porém, tanto um quanto o outro estão povoados por essas intensidades que ocupam seus espaços. A partir do momento em que a obra criada torna-se pública, ao ser disponibilizada, para que o observador tome contato com ela enquanto um ato autobiográfico será necessário que ele também possa se envolver por essas intensidades originadas na criação do CsO. Ou seja, além do caminho entre a obra e o artista, essas intensidades também deverão atingir o observador. O que chamo neste trabalho de Corpo em Trânsito é exatamente esse percurso de algumas intensidades específicas que transitam entre o artista a obra e o observador, e que evidenciam os traços autobiográficos do trabalho artístico. Por esse motivo, O Corpo em Trânsito, antes de qualquer coisa, estará diretamente ligado à idéia de CsO, pois é o CsO, criado pelo artista, que ativa a força, ou potência, inicial do Corpo em Trânsito. O percurso por onde o Corpo em Trânsito se desenvolve é o caminho de compartilhamento do CsO desde o artista, passando pela obra e atingindo o observador. Desse modo, Corpo em Trânsito não é a obra em si, mas sim uma forma de operar o pacto autobiográfico. Seria ele uma possibilidade de configuração para poder se reconhecer em uma obra de arte o ato autobiográfico. Essa forma, porém, nunca é fixa, já que se constitui por intensidades, estará configurada de modos diferentes de acordo com a relação que se estabelece entre o artista, a obra e o observador.

Mostra disso serão as diferentes maneiras que o Corpo em Trânsito opera nos atos autobiográficos de algumas obras que veremos na segunda parte desta pesquisa, em relação à produção de Nazareth Pacheco, Fernanda Magalhães e Leonilson, ou mesmo em obras que já comentamos no capítulo anterior, como as de Joseph Beuys e as da *body-art*. Primeiramente, voltemos a algumas delas no esforço de esclarecer algo que as configura e que nos darão subsídios para prosseguirmos a conceitualização do Corpo em Trânsito.

Na *performance* de Joseph Beuys "*I like America and America likes me*"<sup>12</sup>(Fig.3), temos a ação do próprio artista enquanto obra. Portanto, a referência para o espectador da ligação entre a obra e o artista fica estabelecida na própria ação performática, já que o próprio corpo do artista constitui o trabalho: arte e vida estão evidentemente ligadas. Com isso o Corpo em Trânsito, sendo o pacto entre artista, obra e espectador, já se apresenta evidente (mas, que fique claro, o Corpo em Trânsito não é o corpo do artista). Agora, quando agregamos, à experiência diante da obra, subsídios da lenda da Criméia e lembramos que o corpo do artista foi salvo graças a um encontro bom, entre ele e os nativos da região, então a potência autobiográfica fica ainda mais intensa. Podemos inferir que o artista, ao pensar sobre sua vida, e constituir um CsO, leva em conta que os bons encontros estão diretamente ligados à permanência de sua vida. Nesse caminho, o encontro de Beuys com o coioote, representante nativo americano, alude ao próprio encontro vivido pelo artista, em seu passado (mesmo se ficcional). Os sentidos, a partir das conexões biográficas, ampliam-se, trazendo conexões diretas da experiência da vida de homem comum de Beuys para

---

<sup>12</sup> Embora possa parecer repetitiva a retomada freqüente que farei de trabalhos aos quais já me referi no capítulo anterior, esse procedimento faz parte de uma tentativa em aprofundar a leitura desses mesmos trabalhos, porém, direcionando a verticalização das análises das obras para o foco do Corpo em Trânsito.

os sentidos da performance. Dessa maneira, o Corpo em Trânsito que já se apresentava constituído na obra torna-se mais potente diante do subsídio externo à obra. O encontro com o coioote torna-se uma espécie de re-vivência de sua experiência com os tartãs. Diante desses elementos, a sensação capaz de emanar da ação performática certamente poderá ser mais intempestiva.

A relação entre o corpo e o pacto autobiográfico acontece de modo semelhante no caso das performances de Gina Pane e de Stelarc, os quais também expõem seus corpos como fundamentais à obra, evidenciando a ligação dessa com a vida do artista. Também é através do corpo dos artistas que podemos ter acesso ao Corpo em Trânsito. Porém, nesses casos, o Corpo em Trânsito se fortalece por outra configuração: não é um subsídio externo à obra que aguçar as percepções diante dela. Um dos pontos que realça o traço biográfico nas obras é o risco vivido pelo corpo do artista. A opção em colocar o próprio corpo em risco também envolve a criação de um CsO e, com isso, os artistas acabam por tornar mais explícita a relação entre a obra e suas vidas. Diante dos cortes sofridos por Pane, do sangue que escorre por eles, das lâminas na escada pelas quais ela insiste em subir, ou então, do corpo de Stelarc amparado no ar pela instabilidade de sua própria pele, que cede, que machuca, que fere, o desejo é que o observador acesse o enlace tão profundo entre o corpo real e o trabalho artístico. Parece ser o risco de morte (que impediria o prolongamento da biografia), ou, ao menos, a vulnerabilidade do corpo humano, nesses dois casos tratados, o que sugere intensidade à obra e, ao mesmo tempo, ao Corpo em Trânsito.

Tratamos aqui de três trabalhos que estão diretamente ligados ao corpo do artista como chave de acesso, para o observador, ao Corpo em Trânsito, porém fizemos uma ressalva anteriormente dizendo que não se deve confundir corpo do artista com o Corpo em Trânsito. Será que o Corpo em Trânsito poderá ocorrer em

situações nas quais o corpo do artista não esteja diretamente na obra? Isso se pode responder com toda certeza: Sim. Mostra disso é que as outras duas obras de Beuys já citadas também apresentam o Corpo em Trânsito: “*Fat Chair*” (Fig.4) e “*Felt Suit*” (Fig.5).

Em “*Fat Chair*” temos algo que foi um corpo, ou fez parte de um corpo: um amontoado de gordura animal. Ampliando ainda essa noção corporal, temos o fato de a gordura estar *sentada* sobre uma cadeira, ou seja, ocupando um lugar que é majoritariamente o de um corpo humano. Do mesmo modo, em “*Felt Suit*”. Nessa obra, se não temos um corpo efetivamente, o temos em ausência. Do que serve um terno se não se tem um corpo para estar dentro dele? Sendo assim, mesmo que o corpo não se apresente efetivamente dentro do terno, supõe-se a sua presença pela falta do mesmo. Em ambas as obras, no entanto, o pacto autobiográfico necessitará, ainda mais, (e talvez isso se repita por toda a obra de Joseph Beuys) da lenda da Criméia. A gordura na cadeira remete àquela que teria sido besuntada pelo corpo de Beuys, e o feltro, àquele que teria sido usado para aquecer o seu corpo. São materiais que podem salvar e, que, ao mesmo tempo, estão ligados ao encontro da matéria com o espaço e com as suas transformações. É o *corpo* que se apresenta na obra, mesmo não sendo o do artista, aquele que, mais uma vez, determina o Corpo em Trânsito.

**Mas, ainda poderíamos ir além: como se configura o Corpo em Trânsito?**

O Corpo em Trânsito não se pode visualizar, embora ele parta do visível. Ele é algo perceptível, passível de se constatar. Nesse sentido, poderíamos traçar certa conexão com a relação de observador e observado tratada de modo tão complexo e instigante por Didi-Huberman (1998). Ao desenvolver essa questão em sua obra *O que vemos e o que nos olha*, o autor irá nos mostrar que há uma relação inerente ao

contato de um observador com uma imagem que se dá não apenas por meio daquilo que é visível, mas, especialmente, pelo invisível. Diz o autor:

Ora, o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível, tal como o faria um termo discernível e adequadamente nomeável (...). O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. (...) Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta (p. 76-77).

No entanto, Didi-Huberman<sup>13</sup> vai muito além de se utilizar da reflexão sobre algo invisível para evidenciar algum elemento da obra (como o que busco fazer com o *Corpo em Trânsito*), ele irá buscar, na relação, de distância e proximidade, entre o que vemos e o que nos olha, a reflexão sobre a aura e a imagem dialética, as quais retoma de Walter Benjamin. A relação entre o *Corpo em Trânsito* e a invisibilidade está aqui, portanto, num sentido bem mais simples, apenas aproveitando-se da idéia de que observar não se limita no que é visível, mas, muito mais do que isso, numa ação complexa na qual se opera um jogo entre o objeto e o sujeito.

---

<sup>13</sup> Levando em conta a proximidade que esse texto vem mantendo com as reflexões de Gilles Deleuze, não posso deixar de assinalar que há certo contraste entre os posicionamentos desse filósofo com Didi-Huberman. Em especial por Deleuze haver apoiado diversas de suas posturas teóricas em oposição àquelas advindas da psicanálise freudiana e lacaniana, as quais, muitas vezes, servem de subsídio para as propostas de Didi-Huberman. É nesse sentido que o invisível apresenta-se, para o autor de *O que vemos, o que nos olha*, ligado a uma falta essencial, por vezes associada ao desejo, o qual também é entendido pela psicanálise como falta. Deleuze, no entanto, mostra-se bastante contrário a essa postura, entendendo o desejo não como uma falta, e sim como uma essência que move, como uma pulsão de vida. No entanto, entendo que essas diferenças teóricas na compreensão dos autores não impedem, e nem colocam em contradição, a aproximação de certos pontos de suas propostas, ambas muito importantes para se pensar a arte.

Mas não é por acaso que a palavra corpo compõe a expressão Corpo em Trânsito. O visível que opera o Corpo em Trânsito se estabelece por um corpo, em alusão ao corpo humano, que de algum modo se apresenta nos trabalhos e cria caminhos para se transitar. Isso porque o *trânsito* do Corpo em Trânsito é, de fato, tão importante quanto o próprio *corpo*. Não basta um corpo ou uma alusão a um corpo em um trabalho artístico para que o Corpo em Trânsito aconteça, o corpo é apenas um dos elementos. Para que o Corpo em Trânsito se constitua é necessário que um conjunto de elementos esteja presente no caminho entre o artista, a obra e o observador.

Esse caminho é formado por três pontos, sendo dois extremos e um prolongamento, todos igualmente importantes. Explico melhor: não é suficiente falar apenas de três pontos interligados, e, menos ainda, criar uma imagem de pirâmide para o percurso do Corpo em Trânsito. Isso porque, cada um dos extremos é ocupado pela obra e pelo artista e, por eles, há um fluxo desordenado de vai-vem-vai constante. Um outro ponto, entretanto, intercepta esse fluxo, e prolonga para si essa intensidade: o observador. Ou seja, o observador se liga a esse fluxo desordenado. Por isso, se pode dizer que o Corpo em Trânsito não depende nem só do artista e nem só do observador, e isso é fundamental. Não se pode impor a produção de um Corpo em Trânsito sem que ele esteja ali, efetivamente, em potencial. Do artista, depende a intenção de incluir, entre os discursos que articula em sua obra, elementos de sua vida privada, constituindo a obra enquanto ato autobiográfico, mesmo que esse não seja o ponto mais evidente entre os sentidos do trabalho. Além disso, também é necessário que a obra apresente um corpo que estabeleça algum tipo de relação com o corpo humano (elemento visível do corpo em trânsito), o qual já deverá ser dotado de uma

potência específica: ser uma chave de acesso para o Corpo em Trânsito. Mas é diante do observador que ele, de fato, ganhará espaço para se constituir.

Essa relação de importância do observador em meio aos efeitos do processo fruição da obra é uma questão bastante relevante na discussão da recepção da obra de arte no século XX. Para ficarmos em poucos exemplos, podemos lembrar que na obra *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, Walter Benjamin (2002) retoma a discussão dos românticos, mais especificamente de Schlegel e Novalis, para atualizar a proposta de crítica. No entendimento do autor, crítica é diferente de juízo e, em relação a uma obra, contribuirá essencialmente para evidenciar aquilo que essa traz *a priori*. Dessa forma, Benjamin propôs que a obra seria dotada de uma auto-reflexão a qual, quando em contato com a auto-reflexão do observador ativo (ou crítico), poderia ser evidenciada, desdobrada. Também Umberto Eco, em *Obra Aberta* (1986), trata, pelo viés da semiótica, dessa abertura de certas obras diante da possibilidade, que apresentam, de diversas interpretações frente à intencionalidade tanto do autor quanto do receptor. Já pelo viés da estética, Hans Robert Jauss propõe o que ficou chamado de Estética da Recepção, na qual buscou refletir sobre o processo de recepção artística, depositando importância fundamental ao receptor, o qual deveria ser dotado tanto de conhecimento histórico como estético (constituindo o horizonte de expectativas) para que a recepção pudesse ser mais potente. Nas três abordagens, ainda que apresentem importantes distinções teóricas, o observador tem papel de destaque<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Poderíamos, ainda, lembrar de Wolfgang Iser, de Roland Barthes, de Paul Zumthor, Didi-Huberman, além de vários outros pensadores, todos eles interessados, de algum modo, na fundamental presença do observador para que se complete o percurso de uma obra de arte.

Na construção do Corpo em Trânsito o observador também terá importância fundamental, pois, finalmente, é ele que será capaz de completar os pressupostos para que o Corpo em Trânsito seja produzido. A atenção, aqui, está sendo entendida como um foco da percepção. Jonathan Crary<sup>15</sup> (2001), ao abordar as configurações da atenção no século XIX, depara-se com a possibilidade de enxergar atenção de distração como partes de uma mesma intensidade. Desse modo, ao olhar o corpo na obra, a atenção do observador poderá ser mais ou menos intensa, e dessa intensidade dependerá a constituição do Corpo em Trânsito. O olhar distraído do observador poderá simplesmente enxergar o corpo presente na obra, de forma panorâmica. Já um olhar atento poderá ativar o Corpo em Trânsito, interferindo na dinâmica do fluxo entre a obra e o artista, despertado pelo corpo presente na obra, e prolongando-a até si. É a partir dessa interferência que o observador poderá tomar contato com os traços autobiográficos do trabalho artístico. No caso da constituição do Corpo em Trânsito, esse olhar atento seria aquilo que Deleuze e Spinoza chamaram de encontro bom.

Entretanto, não se pretende, com essa distinção entre olhar atento e distraído, apontar que um é melhor que o outro. Mesmo porque, um olhar que não esteja atento ao corpo, que conduz ao Corpo em Trânsito, poderá estar atento a outros elementos da obra, permanecendo, do mesmo modo, a espreita de encontros. Com isso, reforço

---

<sup>15</sup> Crary aborda tais noções ao refletir sobre a visão na segunda metade do século XIX, e mostra o quanto se modificou a conceitualização dessas noções à medida que a sociedade foi alterando-se e, conseqüentemente, alterou a relação entre a atenção e a distração. Para Crary, a lógica cultural do capitalismo modifica toda a configuração da visualidade, e isso é inegável. Ou seja, a circulação acelerada que se torna mais e mais freqüente com a efervescência industrial, faz com que a focalização da atenção, antes voltada a uma sociedade configurada por uma visualidade menos veloz, sofra um choque. Com o crescente o interesse pelo tema no final do século XIX, ficou claro, através de pesquisas em diversas áreas, que a “atenção e a distração não eram dois estados essencialmente diferentes, mas existiam em um único *continuum*, e a atenção era, portanto, como a maioria cada vez mais concordou, um processo dinâmico, que se intensificava e diminuía, subia e descia, fluía e refluía de acordo com um conjunto indeterminado de variáveis” (CRARY, 2001, p. 87).

novamente que a produção do Corpo em Trânsito (modo de operar do pacto autobiográfico) não é uma exigência para a fruição da obra, mas, sim, uma das possibilidades. Além disso, um observador que contribui ativamente para a constituição do Corpo em Trânsito não é melhor que outro que não contribui. A diferença entre eles será que a participação da produção do Corpo em Trânsito abre mais um canal de sentidos e sensações na fruição da obra, em potencial junto de tantos outros.

Marcel Duchamp (2004), ao tratar do ato criador, também reforça que o observador será sempre uma figura fundamental. Diz ele que “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, (...) e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (p.74).

A partir das palavras de Duchamp, podemos reforçar a idéia de que o discurso autobiográfico, presente na obra, precisa cruzar as redes discursivas da percepção do fruidor. Ou seja, sendo o Corpo em Trânsito uma configuração do pacto autobiográfico, para que ele se constitua será preciso interações entre os elementos da vida do artista, deixados na obra por meio de um corpo que, portanto, guarda o artista em potência, e o olhar atento do observador que, a espreita de um encontro, reconhece na obra o ato autobiográfico em meio às conexões das redes discursivas entre ele, a obra e o mundo.

Nessas conexões discursivas é que terão importância e efeito os já apontados subsídios externos para que o pacto autobiográfico se estabeleça. Esses subsídios externos, que, em geral, partem do artista, dependem de como cada observador irá efetuar as relações entre a obra e o artista, através do reconhecimento de que um discurso, aparentemente externo à obra, passe a fazer parte dela. Podemos retomar, outra vez, o caso da lenda da Criméia aliada à obra de Beuys. Caso o observador não a

conheça e não a aproxime dos trabalhos do artista, fatalmente a dimensão autobiográfica das obras se enfraquecerá e, nesse caso, a potência do Corpo em Trânsito também.

Contudo, é importante lembrar das idéias de Deleuze, já trazidas, em relação às diferenças entre um efeito comunicativo e um efeito artístico. O que o Corpo em Trânsito conduz são intensidades/potências de vida e não, efetivamente, uma verdade sobre a vida do artista que é comunicada ao fruidor. E a razão disso, ao que parece, pode ser desmembrada, em duas explicações: que a relação de verdade ligada ao ato autobiográfico não está propriamente no campo do real; e que aquilo que o artista exhibe sobre si, não é exatamente a síntese de sua vida, mas, sim, uma noção mais ligada à produção do Corpo sem Órgãos.

Com relação à primeira explicação, vale retomarmos algumas reflexões acerca da autobiografia enquanto gênero literário. A discussão dos ingredientes de veracidade e ficcionalidade é constante em quase todos os teóricos que refletiram sobre a questão. Lejeune, talvez o mais importante deles, comenta que “uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre a sua vida, mas quando diz que a diz” (citado por ROVINA, 2008, p. 17). Quando se reflete sobre a questão da autobiografia frente às crises da modernidade e do sujeito, os limites entre verdade e ficção tornam-se ainda mais obscuros.

Evidentemente o artista sempre falou de si através de suas escolhas, mas fazendo uma relação mais estreita entre autobiografia e pós-modernidade podemos observar que a autobiografia tradicional literária tinha o compromisso de contar a “verdade”, ser coerente e una. A crise do sujeito na pós-modernidade, sua fragmentação e assumida pluralidade colocam o discurso da “verdade” autobiográfica em crise. As possibilidades de auto-representação são inúmeras. Não

há reprodução de uma vida, mas um constante estado de recriação desta, tornando o limite entre autobiografia e ficção quase indistinto (ROVINA, 2008, p. 18-19).

É desse modo que podemos relembrar da idéia de Elizabeth Bruss, citada anteriormente, da autobiografia enquanto ato autobiográfico. Pelo viés dessa autora, o ato autobiográfico não seria o relato de uma verdade anterior ao momento da obra, mas, sim, a recriação de uma vida em obra. Desse caráter de recriação da realidade, pode-se retomar, também, a noção de ato de resistência, trazida de Deleuze. Se uma obra está em proximidade com o ato de resistência por ser, em essência, resistência ao real, ou recriação dele, e nesse sentido a *re-existência* desse, então o ato autobiográfico, presente em um trabalho em artes visuais, também não pode deixar de ter proximidade com o ato de resistência. Desse modo, o ato autobiográfico opera no sentido de transformar algo íntimo do artista em intensidades que se tornam pública através da obra, por meio de uma reinvenção, de uma problematização intempestiva do real.

A partir disso é que chegamos à segunda explicação, a qual não estaria descolada da primeira, mas conectada a ela. Em artes visuais, a realidade do artista tratada pelo ato autobiográfico, como já abordamos, não estará estampada na obra enquanto uma síntese de sua vida, mas como uma síntese do pensar algo sobre si. Sendo fruto desse pensar sobre si, acaba conectando-se à idéia que, abordamos no início deste capítulo, de criação para si de um Corpo sem Órgãos.

Desse modo, a vida do artista, a qual se tem acesso pelo Corpo em Trânsito, não é propriamente narrada, ilustrada ou organizada historicamente. Ela é acessada por meio de intensidades advindas da reflexão sobre o CsO. Claro que a produção do

Corpo em Trânsito está ligada ao reconhecimento de um contexto do qual o artista faz parte, estando conectado a uma realidade histórica possível (seja ela real ou ficcional), que é a do artista. Mas o processo de efeito no contato com essa realidade, não é informativo ou comunicativo, já que se faz por meio da arte. Ele será um processo tomado por intensidades que permeiam todos os três pontos do percurso do Corpo em Trânsito (artista – obra – observador) e poderá resultar em sensações e levar a *encontros*, no sentido de Deleuze.

A obra caracterizada pelo Corpo em Trânsito não é exatamente sobre o artista. Ela será sobre a intenção de um relacionamento entre a obra e o observador que se dará a partir de uma intimidade revelada pelo artista, a qual se transformará em intensidades produtoras de sentidos no observador. Ao criar o artista transformará alguma potência íntima em obra artística, e a recepção dessa pelo observador estará, assim como em qualquer outra obra, povoada por intensidades e sensações a serem assumidas desde que esse esteja à espreita de encontros.

É como um jogo. Um jogo não acontece sem que existam partes interessadas em seu prosseguimento. No teatro, costuma-se diferenciar *exercício* de *jogo*: o primeiro, seria aquele que se pratica com finalidades específicas – alongamentos, corridas; já o segundo, seria aquele que transborda, que permite que os encontros aconteçam. Anne Cauquelin (2005), ao tratar sobre a hermenêutica da arte na relação entre o observador e a obra, discute o jogo na arte, diz ela:

A obra como ‘jogo’ só brota com a condição de participação ativa, de interpenetração, de um diálogo no qual o que advém enquanto se dialoga é a verdade do diálogo, o fato de que ele ocorre e que, ocorrendo, consegue representar seu próprio ser de diálogo; o que se tem em vista não é a verdade que resultaria de uma argumentação, nem a verdade no sentido de uma correspondência entre real e

ficção, nem a verdade 'científica', mas um 'jogo como verdade', um jogo que só é verdade quando está sendo jogado (p. 99).

É somente essa relação de jogo em cumplicidade entre alguma intimidade do artista, a obra e o observador que pode gerar o Corpo em Trânsito. Somente esse jogo como verdade, que nos fala Cauquelin, é capaz de ativar o Corpo em Trânsito e permitir, como isso, que o pacto autobiográfico se estabeleça entre a obra e o observador.

### 3 – SOBRE O CORPO NO CORPO EM TRÂNSITO

*Quem sou?  
De onde venho?  
Eu sou Antonin Artaud  
e basta dizê-lo  
como sei dizê-lo,  
imediatamente  
vereis o meu corpo atual  
voar em estilhaços  
e em dois mil aspectos notórios  
refazer  
um novo corpo  
onde nunca mais  
podereis  
esquecer-me.*

Antonin Artaud

**SABEMOS QUE O HOMEM** não é corpo e intelecto separados entre si. Spinoza já nos ensinou sobre isso. Para o filósofo, uma individualidade não estaria dividida em partes distintas, mas no possível a partir dos encontros entre o corpo-uno e outros corpos. Nas palavras de Deleuze:

Para Spinoza, a individualidade de um corpo se define assim: é quando uma relação composta ou complexa (eu insisto nisso, muito

composta, muito complexa) de movimento e de repouso se mantém através de todas as mudanças que afetam as partes desse corpo. É a permanência de uma relação de movimento e de repouso através de todas as mudanças que afetam todas as partes, ao infinito, do corpo considerado. Vocês compreendem que um corpo é necessariamente composto ao infinito (DELEUZE, 1978, p. 16).

Ou seja, o corpo não é compreendido por uma ou outra parte: ele é, sim, entendido como um conjunto no qual um estímulo, de outro corpo, poderá interferir em todas as partes dele até o infinito.

Considerando o corpo dessa maneira é que podemos pensar que a noção de intimidade está configurada por algo que faz parte desse corpo, mas que não pode ser vista do mesmo modo que se pode ver a casca do corpo físico. Para que a intimidade seja exibida de um corpo para outro – ou de um sujeito para outro – é preciso que ela abandone um local privado e ocupe um lugar público, ainda que seja discretamente. Parece que um dos caminhos que permite que a intimidade ganhe visibilidade está diretamente ligado ao corpo físico como meio de acesso. Obviamente, esse corpo físico é apenas uma parte, não independente, do corpo uno. Porém, é uma parte que permite que questões íntimas sofram explosões: um caminho de expressão. É através do corpo físico que se pode narrar, desenhar, pintar, fotografar, atuar e, inclusive, fazer tudo isso em relação a si mesmo (narrar-se, desenhar-se, etc.).

Em se tratando do corpo físico como caminho de expressão das intimidades, para prosseguirmos, seria interessante retomarmos uma idéia de Henri-Pierre Jeudy sobre as formas de se enxergar um corpo. O autor apresenta o conceito de *imagens corporais* apontando serem, essas, peculiares a cada indivíduo, fruto de uma construção pessoal, de modo que um bebê não tem consciência de sua imagem

corporal, e, à medida que vai construindo-a, inspirado na figura de sua mãe, por exemplo, vai desenvolvendo sua própria identificação. Por outro lado, paralelamente às *imagens corporais*, existem as *representações corporais*, sendo essas as imagens coletivas e, portanto, cercadas de modelos e padrões, uma vez que são imagens que devem fazer sentido a todos que as vêem.

Para o autor, uma imagem corporal nada mais é do que uma ilusão, uma vez que, *a priori*, estas imagens são todas surrealistas. Isso quer dizer que, toda vez que se cria uma imagem corporal está se buscando elementos de uma visão pluralizada, já que “as imagens corporais são múltiplas, lábeis, instáveis, incontrolláveis, desestabilizam as representações convencionais do corpo, nossas referências culturais” (JEUDY, 2002, p.28). Nesse ínterim, *imagens corporais* diferenciam-se de *representação corporal*, uma vez que as primeiras fazem parte do campo das imaginações enquanto que as representações fazem parte do campo dos simbolismos.

Se retomarmos o Corpo em Trânsito, partindo dessas reflexões, poderemos pensar que um corpo presente em um trabalho de arte, o qual, de algum modo, está conectado ao artista que o criou, faz-se de uma mescla entre *imagens corporais*, sendo próprias dos fluxos de imaginação do artista, e *representações corporais*, sendo definidas por parâmetros que as transpõem para uma esfera de codificação comum. Nesse sentido, as questões íntimas pertinentes a esse corpo não serão mais apenas de uma ordem pessoal, mas, sim, de uma ordem coletiva, uma vez que se apresentam compartilhadas por meio da obra. Trata-se de um corpo atrelado a questões subjetivas que o compõe. Subjetividade, desse modo, também coletiva, ou, coletivizada

Pensar a subjetividade nessa configuração não é nenhuma novidade. Essa questão foi amplamente discutida, por exemplo, por Félix Guatarri. Para o autor, a

subjetividade não seria algo próprio e exclusivo de um ser humano, ou mesmo de um grupo deles. Diz Guatarri:

O sujeito, segundo toda uma tradição da filosofia e das ciências humanas, é algo que encontramos como um *être-là*, algo do domínio de uma suposta natureza humana. Proponho, ao contrário, a idéia de uma subjetividade de natureza industrial, maquinica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida. (...) A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos da subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social (GUATARRI; ROLNIK, 2005, p.33 e p. 40).

A possibilidade da fabricação maquinica da subjetividade tira-a de um espectro exclusivamente particular e intrínseco ao homem, sugerindo que a criação da subjetividade atenderia a outros parâmetros além das questões psicológicas. Se nosso corpo físico humano é individual e único, a subjetividade que ele comporta não será na mesma medida tão distinta, uma vez que a sua produção não se dá somente pela experiência pessoal, mas também pela vivência coletiva das normas determinadas para os indivíduos de uma sociedade.

Suely Rolnik nos alerta para o fato de, algumas vezes, nos colocarmos desatentos diante da subjetividade, como se fosse algo do interior humano, recoberto por uma pele que separaria o homem em interior e exterior. Mais ainda, que o interior guardado por essa pele seria algo compacto e imutável. Conforme a autora, é preciso dotar nosso olho de uma potência “vibrátil”, a qual nos fará ver que tanto a densidade da pele, que seria responsável por definir os limites entre dentro e fora, quanto a estrutura que ela guarda internamente são ilusórias e efêmeras. “A pele é um tecido

vivo e móvel, feito de forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc.” (ROLNIK, 1997,p. 1).

O conjunto desses meios provoca um constante jogo de combinações, entre atrações e repulsas, que promovem constelações das mais diversas. Isso nos faz pensar que tais movimentos constantes constroem múltiplas figuras para a subjetividade, e que dentro e fora, na verdade, não têm fronteiras definidas, mas um está o tempo todo em alteração de acordo com o movimento do outro.

Benilton Bezerra Jr. (2009) aponta que a experiência da subjetividade não tem essência, mas que varia de acordo com o contexto. O fato, por exemplo, de desde os anos 1950, cada vez menos valores universais se impor entre nós, levou a subjetividade a ser determinada por fragmentações. Há, de certo modo, o desaparecimento das leis incontestáveis que regem uma macro-política, em nome de uma política segmentária: mulheres, gays, negros, etc. Para o autor, esse fator social é responsável, pela determinação de uma nova fronteira de subjetivação: os limites entre a esfera pública e a esfera privada. A política pública da modernidade era aquela na qual os cidadãos se juntavam em nome de uma causa comum, de ideais coletivos. Em nosso tempo, tornou-se quase impossível encontrar isso. Mas se a macro-política se enfraquece, por outro lado, grupos antes excluídos alteram o jogo: suas constituições privadas passam a compor os novos campos de políticas públicas. O que antes era privado passa a ser público e, mais uma vez, diluem-se os limites entre dentro e fora.

Podemos pensar que a arte, a partir do período acima citado, também responde a essa fragmentação da subjetividade e, mais que isso, que também passa a entrar nessa dinâmica de alteração de valores entre privado e público. Os trabalhos

artísticos dotados de atos autobiográficos passam a incorporar essa possibilidade de subjetividade, em certo âmbito, que não se restringe a uma esfera intrínseca ao sujeito, mas que se movimenta, colocando em jogo alguma questão pessoal do artista que antes pertencia essencialmente a seu contexto privado. Pensar em uma subjetividade mutável e coletivizada pode nos permitir pensar em uma subjetividade passível de ser compartilhada de um sujeito para o outro.

Desse modo, podemos inferir que a obra dotada de um ato autobiográfico é uma experiência artística na qual o artista tem por opção o compartilhamento de sua intimidade com aqueles que tiverem acesso a seu trabalho. Muitas vezes, essa potência íntima passa do plano privado para o público através de algum corpo que compõe a obra, seja o do artista ou uma representação. Nesses casos, o corpo passa a ser a entrada de acesso para a subjetividade compartilhada. Esse corpo não é apenas uma estrutura matéria que toma lugar no espaço, mas é dotado de sentidos que o atrelam a uma vida, e poderá exibir marcas/potências que revelem trocas de experiências íntimas, através de sensações, entre o autor e o observador.

Como se tem apontado, o Corpo em Trânsito é sempre desencadeado por um corpo presente na obra. Trata-se de uma referência a um sujeito que funcionará como chave de acesso às marcas autobiográficas. Essa ligação entre a idéia de autobiografia e o corpo, aliás, é algo muito freqüente quando se pensa nos atos autobiográficos em artes visuais. Nesses casos, o corpo parece operar como meio de auto-expressão em conseqüência à idéia de que o próprio corpo físico de alguém, ainda que seja representado, fragmentado ou metaforizado, é capaz de revelar coisas sobre esse sujeito.

Essa questão já foi trazida em contribuição de Marcel Mauss, que em 1930, apresentou à Sociedade de Psicologia da França o ensaio “As técnicas do corpo”. Nesse

ensaio, Mauss introduziu a idéia de que o comportamento e os padrões corporais são adquiridos ao longo do tempo, e o processo de configuração desse corpo é o que Marcel Mauss chama de *técnicas corporais*. Ao procedimento que ocasiona essas técnicas, o autor chama *habitus*<sup>16</sup>, que, conforme suas palavras:

(...) não designa os hábitos metafísicos, a “memória” misteriosa, tema de volumosas ou curtas e famosas teses. Esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição (MAUSS, 1974, p. 404).

A constatação de Mauss deflagra o princípio de uma forma de olhar o corpo observando-o como elemento configurado, entre outros, pela própria sociedade e pelo percurso específico que um sujeito percorre ao longo de sua vida. O corpo não está separado nem do intelecto, nem do espiritual e nem do social, concordando com Spinoza. Ele é um espaço de convergências de história pessoal e práticas sociais. É nesse sentido, que se pode pensar no corpo como uma possibilidade de se conhecer o sujeito. O corpo é um conjunto complexo que deflagra essências tanto íntimas quanto sociais de um sujeito.

Desse modo, quando pensamos no ato autobiográfico em trabalhos em artes visuais, a utilização de referências ao corpo pode deflagrar elementos da configuração daquele sujeito que criou a obra frente à sociedade a qual está inserido. Esse corpo

---

<sup>16</sup> Algumas décadas depois o conceito de habitus foi longamente discutido por Pierre Bourdieu, que o trouxe a tona diante da necessidade em se romper com a antinomia indivíduo/sociedade. Para Bourdieu, assim como para Mauss, o conceito de habitus vem para tratar da assimilação pelos agentes da sociedade de determinadas estruturas sociais (SETTON, 2002).

visível na obra, dotado de potências invisíveis que o conectam ao autor, é parte essencial do Corpo em Trânsito.

Na prática da criação artística, esse corpo poderá fazer-se presente em, pelo menos, três configurações, sendo através do *próprio corpo do artista*, de outro *corpo em alusão ao artista* ou de um *não-corpo corporificado*. A seguir, buscarei compor uma coleção de obras que trazem a possibilidade do Corpo em Trânsito. Entretanto, mais do que analisar extensivamente os trabalhos que citarei (tarefa empreendida na segunda parte deste trabalho), proponho, neste momento, manter o foco na observação de como o corpo aparece nas obras. Isso porque, interessa, agora, a composição de um panorama, ainda que reduzido, de obras que apresentam essa questão, tendo em vista a possibilidade de olhar para o Corpo em Trânsito dentro de uma multiplicidade. Nesse sentido, as partes que seguem estarão organizadas de acordo com o modo como o corpo se apresenta nas obras elencadas.

### **3.1. O PRÓPRIO CORPO DO ARTISTA**

Em alguns casos, o próprio corpo do artista poderá ser a chave de acesso para o Corpo em Trânsito. Basta lembrarmos dos exemplos citados nos casos das performances de Joseph Beuys (“I like America and America likes me”), de Gina Pane (“Escalade non anesthésiée”), Stelarc (“Inclined Suspension”) e Rudolf Schwarzkogler (“3. Action”). Não é por acaso que todos esses exemplos estão ligados a ações performáticas, em função de este tipo de configuração do corpo na obra depender de possibilidades artísticas que possam articular a própria figura do artista. Mas essa articulação não se conforma apenas na performance. Além dessa, o corpo do artista

também poderá ser elemento do Corpo em Trânsito quando, por exemplo, a obra dotada de ato autobiográfico marcá-lo em uma fotografia do corpo do artista ou mesmo, numa pintura ou desenho em que fique claro que a figura representada é a do próprio artista.

Obviamente que, quando se trata de uma performance, o viés de contato com o corpo do artista é mais direto, o que, conseqüentemente torna mais evidente a afirmação de que aquele corpo presente na obra é o do próprio artista. É o que acontece nos trabalhos performáticos de Marina Abramovic<sup>17</sup>. Lançarei, aqui, breve olhar sobre uma performance específica, realizada em 1975, chamada “*Thomas Lips*” (Fig. 11), buscando, nela, evidenciar a produção do Corpo em Trânsito.

A própria Marina resume a performance dessa maneira:

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 point 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.

---

<sup>17</sup> Marina nasceu em Belgrado, Iugoslávia, em 1946. Na década de 1970, tornou-se pioneira por meio de ações performáticas que desafiaram os limites das relações entre corpo e sociedade através de imagens fortes frente as quais os observadores eram remetidos a uma espécie de essência das relações humanas.

I remain on the ice cross for 30 minutes until the audience interrupts the piece by removing the ice blocks from underneath (citado por TURIM, 2003).<sup>18</sup>

Nesse trabalho, assim como em outros da mesma artista, há um evidente interesse na exploração da penitência ligada a uma simbologia ritualística, que poderá remeter a uma infinidade de sentidos, ainda mais diante do título, tão enigmático, *Thomas Lips*. No entanto, buscando conexões discursivas que conectem o trabalho à vida da artista, podemos facilmente traçar os pontos do percurso que conduzem à produção do *Corpo em Trânsito*. Por tratar-se de uma performance, na qual o próprio corpo do artista apresenta-se como elemento mais importante da ação, e ainda em situação de risco (o corpo, além de cortado, é exposto à cruz de gelo e inicia, ao longo da ação, um processo de congelamento), a referência que temos do corpo na obra ligado ao corpo do artista e, conseqüentemente, a sua biografia, é muito clara.

---

<sup>18</sup>Eu lentamente como 1 Kg de mel com uma colher de prata.

Eu lentamente bebo 1 litro de vinho tinto com um copo de cristal.

Eu quebro o vidro com a mão direita.

Eu corto um estrela de cinco pontas no meu estômago com uma lâmina de barbear.

Eu me chicoteio violentamente até que eu já não sinta qualquer dor.

Deito-me sobre uma cruz feita de blocos de gelo.

O calor de um aquecedor suspenso aponta para meu estômago e faz o corte em forma de estrela sangrar.

O resto do meu corpo começa a congelar.

Continuo na cruz de gelo por 30 minutos até que a platéia interrompe a peça, removendo os blocos de gelo por baixo (citado por Turim, 2003).



1 - Marina Abramovic "Thomas Lips", 1975.

No entanto, em entrevista a Ana Bernstein a própria artista nos oferece diversas referências que conectam a performance ainda mais diretamente a sua história de vida. A começar pela razão da escolha do título, que partiu de um antigo namorado de Abramovic:

(...) o nome dele era Thomas Lips, era um suíço. Ele tinha uma presença estranha e ambígua. Tinha uma aparência extremamente feminina, ao mesmo tempo em que seu corpo era de homem. Havia essa qualidade de masculino e feminino, quase hermafrodita. Quando fiz a performance, adorava o nome dele. Gostava da idéia de

que Thomas pudesse ser São Tomás. E os lábios [lips, em inglês] se relacionam com a idéia dos lábios de uma madona. Era uma coisa muito estranha, e eu gostava de fazer uma performance-ritual que fosse muito difícil, que lidasse com a dor, a liberação da dor, com a culpa, a punição e assim por diante (BERNSTEIN, 2005, p. 129).

**Mas, o mais importante da conexão entre o artista e a obra (primeira parte do percurso para a produção do Corpo em Trânsito), advém da estrutura ritualística, da noção de sacrifício e da simbologia tratada entre o sangue, vinho, o mel e a cruz, todos trazidos de uma história de cristianismo em confronto com um comunismo, vivenciada durante a infância de Abramovic. Diz ela:**

Quando eu nasci, minha mãe e meu pai estavam muito ocupados com suas carreiras de comunistas, envolvidos com a revolução, com o comunismo, com a grande idéia de construir um país. Por isso eu fui entregue à minha avó logo após o nascimento, e mal via os meus pais. Eu os via como estranhos que vinham no fim-de-semana e me traziam presentes. Mas, até eu fazer seis anos, eu simplesmente não tive nenhum relacionamento com a minha mãe ou com o meu pai, era sempre a minha avó. Só passamos a morar juntos depois do nascimento do meu irmão. E essa foi uma outra fase, uma fase em que sofri bastante. Minha avó tinha um tipo de vida completamente ritualístico. Era extremamente religiosa, odiava o comunismo com fervor, porque ele [o comunismo] tirou tudo o que ela tinha e a espiritualidade era algo que ela nunca iria abandonar. Então, ela tinha o ritual de acordar bem cedo, acender as velas, havia o cheiro de incenso e, depois do trabalho, ela ia para a igreja, todos os dias, e eu sempre ia com ela. Os cheiros e os objetos misteriosos da igreja católica ortodoxa estão muito presentes na minha memória. Havia, também, as celebrações em torno de santos especiais, as músicas, o ritual sobre o ato de cozinhar e sobre como fazer as coisas de um determinado modo... Eu realmente gostava dessa divisão do dia, entre uma vida ativa – cozinha e as outras coisas que fazíamos – e, depois, um momento de paz, no qual você acende a vela e reza. Isso era bem forte. Dessa vida com a minha avó, quando eu tinha seis

anos, passei para uma atmosfera completamente diferente, com minha mãe e meu pai lendo Marx, Engels, Lenin e Stalin, e nada do estilo da minha avó. Meus pais não acreditavam na espiritualidade, por isso é que eu tenho essa estranha contradição na minha formação e que se reflete tanto no meu trabalho. Tenho elementos de ambas experiências. Minha mãe e meu pai gostavam muito da idéia do heroísmo, das grandes metas, de cumprir o destino do país. E nisso o sacrifício era muito importante: a idéia de que você tem que se sacrificar pelo seu país, se sacrificar pelas metas. Para a minha avó, o sacrifício fazia parte de sua própria atitude religiosa diante da vida, de ser humilde e compreender a forma como o mundo funciona. Por isso sou um produto dessa estranha mistura de dois conceitos opostos (BERNSTEIN, 2005, p. 130).

O choque nas visões radicais de mundo entre os rituais religiosos do cristianismo ortodoxo e os rituais no ativismo do comunismo marcou a história de vida de Marina Abramovic por esse interesse no sacrifício extremado, o qual ela transfere para a performance. O vinho, o mel, a estrela de cinco pontas, o auto-flagelo e a cruz são todos aliados a alguma situação de extremismo, de modo que suplantam as possibilidades de prazer em nome da dor do sacrifício<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Em 2005, a Marina Abramovic reviveu tal ação no conjunto de sete performances intitulado *Seven Easy Pieces*, projeto executado Museu Guggenheim de Nova Iorque, entre os dias 11 e 18 de outubro (Fig.12).



2- Marina Abramovic "Seven Easy Pieces – Thomas Lips", 2005.

A partir dessas considerações, podemos pensar que, em primeiro ponto, o percurso entre a obra e a vida comum do artista fica evidente em pelo menos dois aspectos: a própria vivência da ação de sacrifício pelo corpo da artista; e a ligação simbólica que esse sacrifício tem com a própria experiência de vida de Marina Abramovic. Nesse sentido, o prolongamento dessa relação até o observador, também me parece claro, uma vez que estar diante da obra pode ser o suficiente para revelar a dimensão de proximidade entre a vida da artista e a obra, já esboçando, assim, o pacto entre artista-obra-observador. Entretanto, o acesso a subsídios, como as informações advindas da fala da artista (por exemplo na entrevista transcrita) potencializa o pacto e, em consequência, evidenciam o Corpo em Trânsito.

Indo além da performance, outra possibilidade para o acesso ao Corpo em Trânsito, quando o corpo é o do próprio artista, é o registro fotográfico. Por exemplo, na gigantesca série de auto-retratos fotográficos produzida por Roman Opalka<sup>20</sup>, ao longo de boa parte de sua vida, o Corpo em Trânsito faz-se tão ativo quanto nas performances de Marina Abramovic.

O que potencializa o Corpo em Trânsito no trabalho fotográfico do artista francês de origem polonesa não é nada externo à obra, mas sim o percurso narrativo possível entre as fotos, capaz de configurá-lo como um trabalho claramente autobiográfico. Diariamente, usando um mesmo tipo de camisa branca, iluminado pela mesma luz e na mesma exata distância da câmera fotográfica, o artista promove seu auto-retrato.

---

<sup>20</sup> Roman Opalka nasceu na França em 1931, mas passou a maior parte de sua vida na Polônia. Ao falar desse artista, não se pode esquecer do seu trabalho mais divulgado de pintura, e que também está diretamente ligado a questão da passagem do tempo, como nos auto-retratos citados. Trata-se de um processo, iniciado em 1965, no qual o artista diariamente pinta uma seqüência infinita de números com tinta branca sobre tela preta. Ao longo do tempo, Opalka vai acrescentando 1% de branco a cada fundo de tela, antes preto, de modo que, com o passar do tempo, o contraste entre o fundo e os números vai desaparecendo, e o trabalho passa a considerar o esfacelamento do tempo. O mesmo jogo de contrastes se repete na série fotográfica, quando o embranquecimento dos cabelos passa a apagar o contraste com o fundo claro.

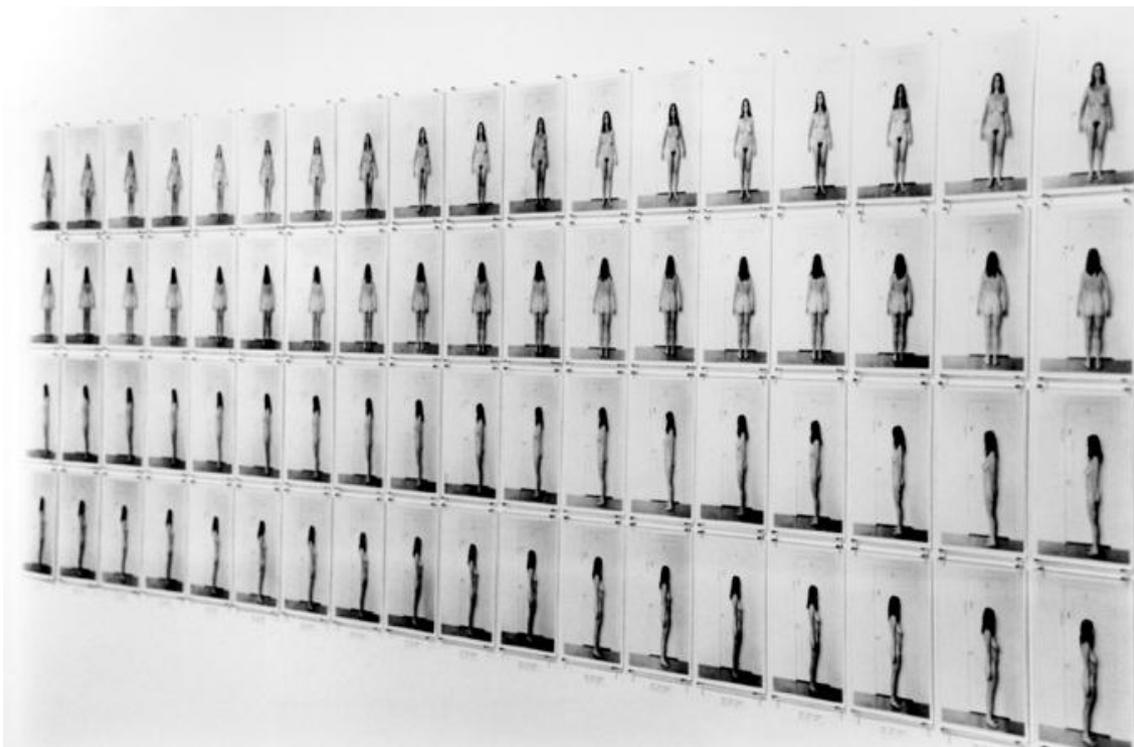


13- Roman Opalka. Entre os anos de 1970 e 1990.

A noção narrativa no trabalho surge à medida que os retratos são reunidos e organizados cronologicamente, de modo que se possa formalizar a passagem do tempo diante da imagem do artista. Uma coleção de retratos torna-se um percurso histórico da figura de Roman Opalka (Fig.13), e a passagem do tempo fica evidenciada diante das marcas de envelhecimento: os vincos do rosto, os excessos de pele e os cabelos embranquecidos. Basta sabermos que o rosto exibido é o do próprio artista para notarmos a ligação direta que o trabalho faz com sua própria vida.

É desse modo que se dá a constituição do Corpo em Trânsito, nesse caso sem a necessidade de subsídios externos, uma vez que as discussões presentes no trabalho, ligadas à passagem do tempo e as mutações da matéria humana, que, lentamente, cumpre um percurso de deterioração, estão evidentemente atreladas ao próprio corpo do artista.

Esse processo de trabalho, no qual o registro fotográfico do próprio corpo do artista constitui-se enquanto argumento para tratar percepções na relação entre vida e tempo, também se apresenta na obra de outros artistas. É o caso, por exemplo, da fotógrafa inglesa Friedl Kubelka, que desde 1972, em intervalos de cinco anos, fotografa-se por um ano todo, discutindo sua identidade ao longo de sua história. Ou, ainda, da fotógrafa norte americana Eleanor Antin, que em 1972 fez uma dieta de 37 dias e registrou-se nua a cada dia, compondo o trabalho “Entalhe: uma tradição escultórica” (Fig.17). Nesse caso, o questionamento da artista faz uso de sua imagem e de uma vivência de seu corpo para trazer a tona sentidos atrelados aos modelos impostos ao corpo feminino (ROVINA, 2008).



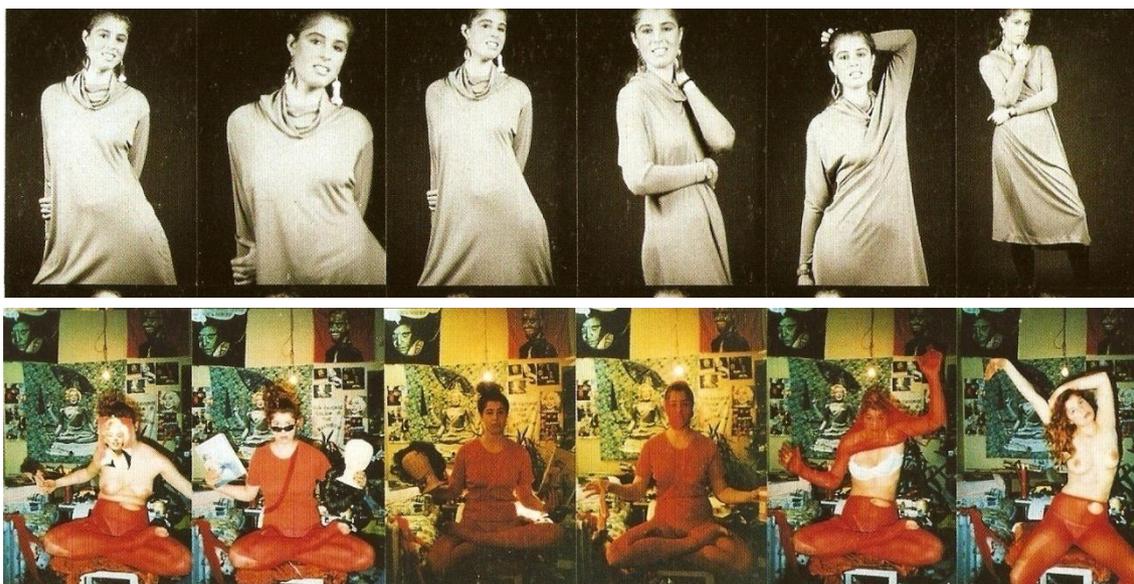
143- Eleanor Antin "Entalhe: uma tradição escultórica", 1972.

Também ligada a uma vertente de questionamentos feministas diante do corpo e dos padrões femininos, está o trabalho da artista Elke Krystufek<sup>21</sup>. A artista austríaca parece tomar a si própria como o elemento mais importante de sua obra, sem que, contudo, seu trabalho se apresente como uma ilustração ou registro de sua vida. Elke Krystufek leva a extremos a discussão de sentidos entre o público e o privado, colocando em total evidência a subversão dos limites que os separam. Trata-se de um questionamento acerca das noções de identidade, como afirma Brigitte Huck (1998):

---

<sup>21</sup> Elke Krystufek nasceu em Viena, Áustria, em 1970. Desde 1992 tem participado de importantes exposições internacionais, entre elas a 24ª Bienal de São Paulo, em 1998.

Elke Krystufek, nos últimos anos, contribuiu intensamente para o tema das variadas construções de identidade. Ela é conhecida como provocante artista performática, como auto-interprete e como notória jogadora no limite entre arte e vida. Sua obra não se reduz a um conceito, ela é multimedial. Uma crescente e contínua coleção de materiais como pintura, desenho, fotografia, vídeo e performances. (...) Em cada trabalho ela se coloca de forma provocativa e consciente de si, perturbadoramente ofensiva e com uma agressividade latente (p. 9).



45- Elke Krystufek, Fragmentos da série "I am your mirror", 1997.

A fotografia também é muito importante para o trabalho da artista, uma vez que o registro fotográfico é amplamente utilizado como possibilidade de tornar público momentos que seriam restritos da intimidade de Elke. No trabalho "I am your mirror" (Fig.15) a artista reúne 72 fotografias, das quais 36 são em preto e branco, do período em que ela quis ser modelo e esteve agenciada. As outras 36, coloridas, são,

na grande maioria, auto-retratos posados, que deflagram uma ironia a esse momento de sua própria vida. Além dessa questão, as fotos coloridas trarão toda uma iconografia mística, como o deus indiano Ganesha, mesclada ao pop, figurado na imagem de Marilyn Monroe. Em meio a essas referências, a própria artista aparecerá encenando, parodiando e subvertendo os estereótipos discutidos, que partem de sua própria história como modelo, passando pelo viés dos mitos e chegando ao desnudamento de seu próprio corpo num jogo duplo de mitificação do corpo feminino e de desmitificação de uma cultura de modelos e padrões.

No entanto, como já pontuou Huck, a fotografia não é de modo algum o único meio explorado por Elke Krystufek. Entre suas outras investigações destaca-se também a pintura, através da qual podemos observar a ocorrência do Corpo em Trânsito quando o corpo é o do próprio artista, mas figurado por meio de uma representação pictórica desse.

Sobre os trabalhos em pintura, recorro mais uma vez a Brigitte Huck quando diz que, para fazê-los,:

(...) ela posa em frente a um espelho e fotografa sua própria imagem. As fotos são modelos para a pintura, isto é, sem foto não há quadro. O decisivo é a auto-observação, uma forma de duplicação do olhar: através do olho da câmera, do aparelho, a artista se vê no espelho e ao mesmo tempo se “vê vendo a si mesma”. A imagem fotográfica é transferida rapidamente para a pintura, muitas vezes em poucas horas (p. 9).



16- Elke Krystufek "Pussy Control", 1997.

Esse jogo entre o espelho, a fotografia e a pintura prossegue quando pensamos na obra diante do observador. Num primeiro momento, a artista se observa e escolhe um ângulo para captar seu momento de auto-observação. Com a fotografia pronta, Elke Krystufek parte para nova ação sobre a visão de si mesma, transpondo sua imagem para o formato pictórico. Quando o observador se coloca diante dessa pintura, todo esse jogo pode se evidenciar: ele terá a chance de ver as marcas do

trânsito entre a artista e a obra. No caso de “Pussy Control” (Fig.16), a formalização do Corpo em Trânsito parece ocorrer de um modo muito curioso e peculiar. Ao ver a imagem, o observador, na maior parte das vezes, já sabe que se trata da figura da artista, basta que saiba que essa é a tônica do trabalho de Elke Krystufek. No entanto, ao mesmo tempo, ele pode notar a marca de um registro fotográfico anterior, uma vez que a figura da obra está presentificada na pintura no exato momento do click fotográfico e, nesse caso, se dar conta dos sentidos frente à auto-observação da artista, como também pode se sentir incluído no trabalho já que ele mesmo pode se sentir alvo do click, uma vez que a figura da máquina fotográfica aparece voltada para ele. Nesse sentido, além de formalizar o Corpo em Trânsito, quando o observador nota o trabalho fazendo alusão a própria vida da artista através daquele corpo, ele também tem a possibilidade de poder vivenciar a sensação de, assim como ela, ser fotografado para, posteriormente, *pensar sobre si*.

### **3.2. OUTRO CORPO EM ALUSÃO AO ARTISTA**

De qualquer modo, embora o Corpo em Trânsito fique bastante evidente quando o corpo na obra é o próprio do artista, essa não é a única maneira possível para que o ato autobiográfico interaja com o observador. Em alguns casos, outro corpo humano pode fazer alusão ao artista, deixando, do mesmo modo, acesa a relação

entre o corpo na obra e o artista. É o caso de grande parte do trabalho do fotógrafo Alair Gomes.<sup>22</sup>

Gomes foi um fotógrafo de longa carreira, mas que recebeu reconhecimento por sua produção mais autoral tardiamente. Segundo Alexandre Santos (2008), foi a “sua arrojada proposta estética” que acabou restringindo, inicialmente, o trabalho do artista a círculos pessoais de amigos. Isso porque, as fotografias de Alair Gomes tratam de um universo homoerótico revelado através de um voyeurismo peculiar, proposta essa pouco de acordo com os anos de ditadura e repressão no Brasil nos quais foram compostas.

Essa produção ligada à temática homoerótica é assim descrita por Santos (2008, p. 58):

A vasta coleção de imagens de jovens rapazes feita por Alair é classificada em três grandes categorias denominadas pelo próprio artista de: 1. Beach, a qual compreende Sonatinas, Four Feet (Sonatinas a Quatro Pés), Beach Triptychs (Trípticos de Praia), Serial Composition (Composição Seriada) e Friezes (Frisos); 2. Kids (Garotos), a qual compreende a Symphony of Erotic Icons (Sinfonia de Ícones Eróticos), o Diário de Sumidouro, os Fragments from Opus 3 (Fragmentos do Opus 3), dentro da qual há a série Adoremus (Adoremos); e 3. Finestra (Janela) onde se encontram as subcategorias A Window in Rio (Uma Janela no Rio), The Course of the Sun (O curso do Sol) e The No-Story of a Driver (A Não-História de um Chofer).

Dentre essas, escolho para comentar a série *Symphony of Erotic Icons*, embora alguns dos apontamentos que farei também possam ser pertinentes a outras delas. Segundo Alexandre Santos (2006), esta série é composta por “1.767 fotografias

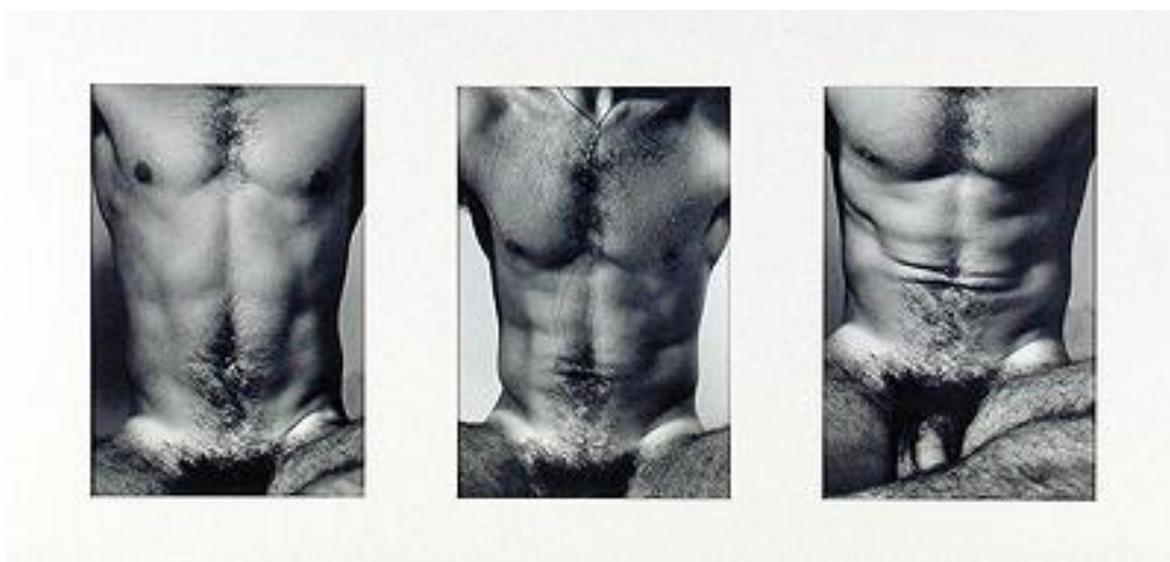
---

<sup>22</sup> Alair Gomes nasceu em Valença, Rio de Janeiro, em 1921. Formou-se em engenharia civil e eletrônica e foi fotógrafo, professor e crítico de arte. Faleceu em 1992.

impressas em formato 30 x 40cm, separadas em subseqüências de 18 envelopes” (p. 304) e foi produzida entre 1966 e 1977. Além disso, a obra também se divide em movimentos, que recebem títulos como os andamentos de uma sinfonia, sendo *Allegro, Andantino, Andante, Adagio* e *Finale*.



17- Alair Gomes “Fragment n°1. Opus 3. Synphony of Erotic Icons, 1966.



18- Alair Gomes “Fragment n°2. Opus 3. Synphony of Erotic Icons, s/d.

Nessa série (Fig.17-18), diferente de outras nas quais Alair fotografava garotos sem que esses necessariamente soubessem que eram clicados, o fotógrafo e o modelo desempenham uma ação mais íntima. O ambiente parece sempre ser o privado, e não o público como nas séries *Beach*. Os corpos a frente de Gomes estão sempre nus, em posições das mais diversas, as quais ele explora com toda habilidade em busca de ângulos misteriosos, por vezes revelando apenas fragmentos corpóreos e outras o corpo em sua completude.

As imagens em seqüências, definidas pelo artista, mais uma vez conferem ao trabalho uma noção de narratividade. Nesse caso, porém, a narratividade explicitada não parece ser exatamente a de um corpo específico ao longo de caminho, isso porque os corpos se alternam, não cumprindo uma ordem que privilegie um em específico. A narratividade parece conduzir muito mais para uma ambiência de desejo que se instaura na ação de investigar por entre os ângulos o corpo-foco.

Essa estrutura narrativa do trabalho poderia nos possibilitar atribuir a essa série a idéia de ato autobiográfico. Ao explorar os corpos para a produção das imagens e, depois, para editar tais seqüências, inevitavelmente o desejo que as percorre confunde-se com o desejo despertado no próprio artista em relação aos corpos que se apresentavam diante dele. Aliás, essa idéia de um trabalho artístico que, ao mesmo tempo, é movido por um desejo íntimo e pessoal, levou o próprio artista a questionar o valor de obra de arte que viria a ter essa série. Alexandre Santos comenta que o “conflito maior exposto pelo artista no que tange ao seu não reconhecimento do trabalho em questão como uma obra de arte tem a ver com a sua pronta aceitação, de maneira espontânea e ingênua, de uma fascinação pessoal vivida como obsessão”

(SANTOS, 2006, p. 300). Mas, ao contrário do que ele pode ter pensado, sabemos que ser movido por algo pessoal muitas vezes é essencial para a criação artística, basta lembrarmos da idéia de necessidade trazida a partir de Deleuze anteriormente.

Desse modo, ao longo do seu trabalho (que o próprio artista afirmou preferir que seja mostrado em sua totalidade) trará como parte constituinte certa confissão de um olhar desejante que o artista compartilha com o observador. No processo é que parece ficar marcado o pacto autobiográfico e, desse modo, o Corpo em Trânsito. Ao observar todos os corpos nus que compõem a série, o observador poderá conjugá-los ao artista que, antes dele, os observou e conferiu seu próprio desejo ao olhar que imprimiu para as imagens. Ou seja, entre o corpo presente na obra e o artista ficará pulsante uma ligação, a qual poderá atingir o observador.

O trabalho confessional através da fotografia enquanto possibilidade de captação de um momento íntimo também faz parte da produção de Nan Goldin<sup>23</sup>. A fotógrafa norte-americana é autora de uma produção que a todo o momento está ligada a sua vida. E o que torna o trabalho instigante tem a ver com a própria configuração de vida da artista, conectada a grupos sociais não-convencionais entre as décadas de 1970 e 90, como gays, lésbicas, travestis, transexuais, consumidores de drogas entre outros. Assim, o trabalho de Goldin não se faz por meio de registros do que se poderia chamar de convencional. Alexandre Santos aponta que:

Por mais difícil ou desafiador que isto possa ser, a fotógrafa norte-americana busca um desvio da rota iconográfica do retrato ao fotografar o não-fotografável, o recusado, o não-gradável: ao invés

---

<sup>23</sup> Nan Goldin nasceu em Washington D.C. em 1953. Tornou-se reconhecida por suas fotografias reveladoras dos grupos new-wave, pós-punk e gay dos Estados Unidos entre o fim da década de 1970 e a década de 80.

de álbum de família tradicional, onde o tema constrói impressões equilibradas do mundo, Goldin prefere representar as suas angústias, as suas necessidades mais íntimas (SANTOS, 2004, p. 37).

Mas essas fotos de vida, as quais registram então a intimidade da própria artista, nem sempre trazem Nan Goldin para a cena registrada. Embora ela figure em boa parte dos trabalhos, muitas fotografias trarão em foco amigos da artista, em situações das mais diversas, em momentos de intimidade sexual, intimidade afetiva, situações cotidianas, bastidores de shows de transexuais e *drag queens* e até momentos de contato com a morte. O olhar nas fotos não é daquele que observa, como o voyeurismo de Alair Gomes. É daquele que participa, que vivencia. Ao fotografar seus amigos, Nan Goldin não está apenas registrando-os, está capturando imagens de sua própria vida, de sua intimidade compartilhada entre os amigos. A questão da amizade é um dos pontos fundamentais entre seus trabalhos.

Talvez seja por esse caminho descrito que se dê a presença do Corpo em Trânsito nesses trabalhos da artista nos quais ela não aparece como figura das imagens. Os corpos clicados não são o da artista, mas estão intimamente ligados a ela. O olhar da imagem é o de Nan Goldin, que conta histórias de sua vida e de suas relações de amizade através de registros íntimos de corpos que estão conectados ao seu pelo viés afetivo. Em entrevista concedida a Adam Mazur e Paulina Skirgajllo-Krajewska, diz a artista sobre o seu trabalho:

It is about keeping a record of the lives I lost, so they cannot be completely obliterated from memory. My work is mostly about memory. It is very important to me that everybody that I have been close to in my life I make photographs of them. The people are gone, like Cookie, who is very important to me, but there is still a series of

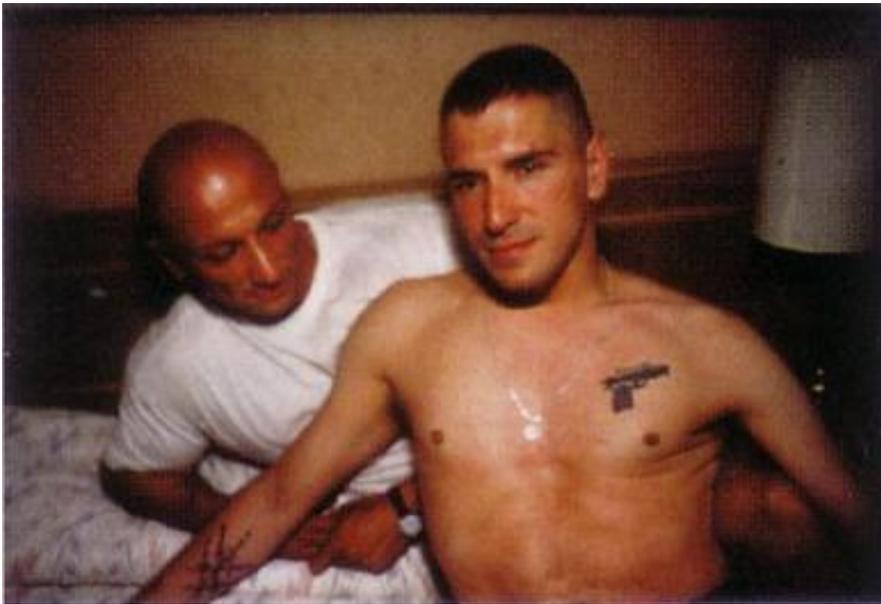
pictures showing how complex she was. Because these pictures are not about statistics, about showing people die, but it is all about individual lives. In the case of New York, most creative and freest souls in the city died. New York is not New York anymore. I've lost it and I miss it. They were dying because of AIDS (MAZUR; SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, 2003, s.p.).<sup>24</sup>

As fotografias de Nan Goldin (Fig.19, 20, 21, 22) operam como registros de memórias, como a possibilidade de guardar algo que o tempo inevitavelmente irá levar embora. A relação da artista e de seus amigos com a morte intensificou-se muito entre o final da década de 1980 e o início da de 1990. Nesse período, Nan Goldin afastou-se dos Estados Unidos e morou, inicialmente em Berlim para cuidar de um amigo, então soropositivo ao HIV, e que havia sido abandonado por todos ao seu redor. Foi nesse período que estreitou relações, em Paris, com o negociante de seus trabalhos Gilles.

Nas fotografias reproduzidas acima vemos registros desse momento, quando Goldin clicou Gotscho e Gilles, primeiramente no cotidiano do relacionamento amoroso entre eles, e depois no momento de proximidade da morte de Gilles, também vítima da Aids. Entre o ano de 1992, diante das duas primeiras fotos, e o ano de 1993, é impressionante a alteração do corpo de Gilles, que se define diante da falta de anticorpos promovida pela doença.

---

<sup>24</sup> Tradução livre. “É sobre a manutenção de um registro da vida que eu perdi, então eles não podem ser completamente apagados da memória. Meu trabalho é principalmente sobre a memória. É muito importante, para mim, fotografar todos que eu tenho por perto em minha vida. Algumas pessoas já se foram, como Cookie, que era muito importante para mim, mas ainda há uma série de fotografias que mostram o quão complexa ela era. Pois essas imagens não são sobre as estatísticas de pessoas que morrem, mas sobre vidas individuais. No caso de Nova York, os mais criativos e as almas livres da cidade morreram. Nova Iorque não é mais a mesma. Eu a perdi e sinto falta. Eles estavam morrendo por causa da AIDS (MAZUR; SKIRGAJLLO-Krajewska, 2003, sp)”.



19- Nan Goldin "Nan Goldin, Gilles and Gotscho", 1992



20- Nan Goldin " Nan Goldin, Gilles and Gotscho 3", 1992



21- Nan Goldin "Gotscho kissing Gilles", 1993.



22 - Nan Goldin "Gilles arm", 1993.

Ao observarmos as fotos, acompanhamos fragmentos da história de dois corpos. Como esses não são da artista, o ato autobiográfico não é em relação ao seu corpo, mas de sua afetividade em relação aos amigos. O corpo de Gilles caminha rumo à morte, e as fotos nos trazem tanto a dor de Gotscho, seu namorado, quanto a de Nan Goldin, sua amiga. O Corpo em Trânsito, nesse caso, parte de um corpo que mesmo não sendo o do artista, está em alusão a ele, já que os sentidos despertados fazem eco ao relacionamento entre a artista e ele. O observador pode compactuar com a artista de seus momentos, sejam os de alegria, sejam os de tristeza, mas sempre em relação a um espaço que é notadamente o íntimo e próprio dela.

### **3.3. NÃO-CORPO CORPORIFICADO**

Por vezes, podemos observar em uma obra uma figura que, a primeira vista, nenhuma relação com um corpo possa ter. No entanto, em alguns casos, existem evidências que podem corporificar essa figura, tornando-a um não-corpo corporificado. O que quero dizer é que em certas obras, sejam elas esculturas, objetos, colagens, entre outras, a figura que se vê não é um corpo humano e nem, sequer, uma representação desse. Não existe uma estrutura de identificação do tipo cabeça tronco e membros, ainda que fragmentados. No entanto, um ato autobiográfico é, muitas vezes, capaz de dotar esse não-corpo de sentidos corporais, de modo que teremos um novo canal expressivo para aquela figura, que se humaniza diante da corporificação.

O Corpo em Trânsito poderá acontecer, desse modo, também quando uma figura presente na obra aparentemente não é um corpo, mas que se corporifica por

alguma razão. Vejamos essa possibilidade de configuração do corpo em alguns trabalhos.

Começemos por Louise Bourgeois<sup>25</sup>. Diz ela: “toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2004, p. 1). Ao longo de sua produção, trabalhou com uma variedade de materiais, compondo pinturas, esculturas, instalações, desenhos, gravuras que mostraram toda sua irreverência ao discutir conceitos de âmbito social como a questão da mulher ou da família, por exemplo. Durante sua infância, Louise foi preparada para trabalhar, seguindo os modelos da família, com tecelagem (sua mãe era restauradora de tapeçaria e o pai dono de um atelier), o que marcou de modo bastante representativo sua obra. Além disso, afetou-lhe o fato de ter sofrido uma série de situações traumáticas, incluindo a morte da mãe ainda jovem e a substituição dessa por uma madrasta, que antes era sua professora de inglês e amante do pai.

**Sobre o seu trabalho e processo de criação a artista comentou:**

O tema da dor é meu campo de trabalho. Dar significado e forma à frustração e ao sofrimento. O que acontece com meu corpo tem de receber uma forma abstrata formal. Então, pode-se dizer que a dor é o preço pago pela libertação do formalismo. Não se pode negar a existência das dores. Não proponho remédios ou desculpas. Simplesmente quero olhar para elas e falar sobre elas. Sei que não posso fazer nada para eliminá-las ou suprimi-las. Não sou capaz de

---

<sup>25</sup> Louise Bourgeois que nasceu na França em 1911 e radicou-se nos Estados Unidos desde 1938, quando se casou com um professor norte-americano. Estudou pintura, escultura e História da Arte e tornou-se conhecida por sua escultura inicialmente fortemente influenciada pelo Surrealismo.

fazê-las desaparecer; elas estão aí para sempre (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2004, p. 205).

A dor, que é inevitável, sempre foi uma das pulsões que moveu seus trabalhos, de modo que poderíamos dizer que sua obra é fruto de pensamentos advindos de encontros com o passado e memórias. Mas os pontos em questão nunca estiveram em relação à saudade do passado, ou qualquer sentido romântico para o trato das memórias.

Eu preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio. São minhas privacidades. Eu as vigio. (...) É preciso diferenciar entre as lembranças. Você vai na direção delas ou elas vêm em sua direção? Se vai a elas, está perdendo tempo. A saudade não é produtiva. Se elas vêm a você são as sementes da escultura (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2004, p. 225).

Trabalhar com a memória e com a dor, advinda dela, é materializá-la em estrutura formal. Isso não quer dizer exatamente uma representação da dor ou do passado: trata-se de um sentido materializado em sensação. Mais uma vez percebe-se os ecos de Deleuze. Para Bourgeois, não é a busca pela memória enquanto inspiração para a criação artística que leva à criação. A memória é imposta e trabalhar com ela é uma necessidade transformada em arte.

A relação de Louise com sua mãe é algo de extrema importância para várias obras. A doença da mãe e sua ligação íntima na ajuda durante o tratamento é retomada em várias entrevistas e escritos da artista. Como nos fragmentos em que diz:

Minha mãe estava doente e costumava cuspir sangue; eu a ajudei a esconder de meu pai a doença (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2004, p. 208).

Quando eu tinha medo que minha mãe morresse, um desafio que eu não era capaz de enfrentar, afastar sua morte, não deixá-la desaparecer, fiz uma promessa. Jurei a mim mesma que se minha mãe sobrevivesse àquela manhã eu abandonaria o sexo (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2004, p. 226).



23- Louise Bourgeois "Spider", 1997.

É esse um dos caminhos de sentidos para pensarmos sobre as aranhas que Louise espalhou por diversas partes do mundo. A aranha traz já uma referência

costumeiramente associada ao feminino. No caso de Louise e de sua mãe, a relação ainda fica mais acentuada: assim como a aranha, ambas eram dotadas de habilidades peculiares de tecelagem. Por esse viés, podemos entender nas grandes proporções das esculturas Spider (Fig.23), certo enaltecimento a feminilidade e a habilidade tanto de Louise quanto de sua mãe. Além disso, a própria idéia da dor não é abandonada nas esculturas. O contato com a aranha pode ser fatal, e estar perto dela pode ser, ao mesmo tempo, momento de admiração e risco. “‘A aranha fêmea’ tem má reputação – é uma mordedora, uma matadora. Eu a reabilito. Se tenho de reabilitá-la é porque me sinto criticada” (BOURGEOIS; BERNADAC; OBRIST, 2004, p. 217).

Por esse caminho é que proponho a idéia de não-corpo corporificado em relação a esse trabalho da artista. A aranha, como sabemos, é um animal e, portanto, não confundida com um corpo humano. Porém, diante das relações de Louise, em seus trabalhos, com suas memórias e passado, a escultura passa a ter outra conotação, e aquilo que era um animal se preenche de novos sentidos que o corporificam. Temos então um não-corpo corporificado.

Notemos que aquilo que corporifica o não-corpo é exatamente a constatação do pacto autobiográfico, de modo que a própria corporificação já é também a formalização do Corpo em Trânsito. Diante da obra “Spider”, o observador poderá retomar as sensações próximas àquelas vivenciadas por Bourgeois diante de seu passado. Para isso, será necessário, no entanto, da percepção de uma relação primordial entre o corpo na obra e a artista que o criou.

A retomada da história através da vivência de seu corpo também é um ponto que corporifica alguns dos trabalhos de Tracey Emin, artista inglesa das mais influentes dos YBAs (Young British Artists). Emin é bastante conhecida pela polêmica e turbulência que seus trabalhos têm gerado e, em especial, pela relação tão intrincada

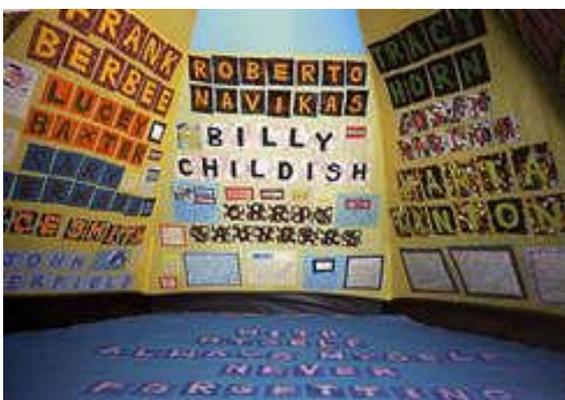
que também mantêm com sua própria vida de pessoa comum, o que vai interferir em sua vida de artista. Questões ligadas ao histórico de sua família e de sua relação com o sexo aparecem freqüentemente em suas obras. Entre elas está o fato de o pai de Tracey ter sido um homem casado e chefe de outra família quando ela nasceu. Fato esse que gerou uma configuração familiar pouco convencional, na qual Emin foi criada. Isso durou até que os negócios do pai faliram, e ele abandonou-as definitivamente. Outro fator de impacto foi um estupro sofrido por ela aos 14 anos de idade<sup>26</sup>.

Assim como acontece na obra de Louise Bourgeois, essas questões turbulentas do passado de Tracey-Emin se transformam em estímulo para a composição de seus trabalhos artísticos. No entanto, diferentemente de Bourgeois que retoma as dores de sua infância na busca de materializá-las metaforicamente em forma de um trabalho que ajudará a lidar melhor com elas, Emin trabalha com a superexposição direta de suas intimidades, transformando situações reais de sua vida, mesmo as mais recentes, na necessidade que move à obra. Sua postura artística está ligada aos questionamentos do sistema da arte, assim como da moral e do modo de vida de nosso tempo.

Em 1995, mostrou, na exposição *Minky Manky*, na South London Gallery, um trabalho bastante perturbador. Em *"Everyone I have Ever Slept With 1963-95"* (Fig.24), a artista incluiu o nome de todas as pessoas com as quais ela havia dormido entre os anos de 1963, momento de seu nascimento, até a data da realização da obra. Entre os nomes estavam incluídos os parceiros sexuais, os familiares com os quais dormiu quando criança, inclusive seu irmão gêmeo, e mesmo os dois filhos que abortou durante a vida.

---

<sup>26</sup> A fonte de pesquisa para tais informações foi o site pessoal da artista que oferece informações biográficas de sua vida. Disponível em <<http://www.tracey-emin.co.uk>>.



24- Tracey Emin " Everyone I have Ever Slept With 1963-95", 1995 (Visão geral e detalhe).

Trata-se de uma cabana, no estilo camping, internamente preenchida por colagens dos nomes daqueles que com ela já dormiram. Ao lado de fora, consta apenas a faixa temporal (1963 – 1995), que é a parte *pública* do trabalho, aquilo que se

pode ver de fora: já sabemos de algo no trabalho que tem a intensidade de uma vida de 32 anos. A entrada da cabana, no entanto, apresenta-se aberta: quer ser o próximo? De certo modo, entrar na cabana e conferir os nomes expostos é invadir a sua vida pessoal, adentrar-se na esfera *privada* ou, porque não dizer, no corpo de Emin. Mas é ela quem convida, e a invasão faz parte do trabalho.

É nesse sentido que se dá o Corpo em Trânsito no trabalho. O observador é convidado a invadir a vida particular da artista, a qual ela faz questão de expor como fonte de sentidos. Diante da obra, ele sabe que está explorando a história de uma vida, história essa que se apresenta por meio das práticas de um corpo, o qual se mostra como um ambiente. A cabana, não-corpo por excelência, ganha, então um status de corpo. É ela, ambiente propício para dormir, ou dormir junto (nos diversos sentidos que isso possa apresentar), que abriga toda a intimidade de um corpo.

Isso se repete em outro trabalho da artista, chamado “*My Bed*” (Fig.25), mostrado quando ela foi selecionada a participar do prêmio *Turner Prize*, em 1999. Para este trabalho ela transferiu, para o espaço expositivo, sua cama exatamente nas mesmas configurações que estava depois de uma noite de sexo. Mais do que simplesmente narrar ou representar sua própria vida através da arte, Emin convida o observador a invadir sua privacidade, num pacto autobiográfico, exatamente para vivenciar sensações diante dos afrouxamentos de limites entre público e privado.



25- Tracey Emin "My Bed", 1999.

Já Lisa Mangussi<sup>27</sup>, jovem artista paulista que também apresenta o Corpo em Trânsito pelo viés do não-corpo corporificado, exhibe questões de sua intimidade, porém totalmente desvinculadas de qualquer viés polemista ou exibicionista. Em suas obras o tom confessional é fortalecido muito mais pela visceralidade com que a artista expõe memórias e sentimentos.

Desde 2000, Lisa<sup>28</sup> vem apresentando trabalhos sempre voltados para um universo íntimo e particular valendo-se de desenho, pintura, bordado, fotografia e

---

<sup>27</sup> Lisa Mangussi formou-se em artes em 2000, na UniCid (São Paulo) e especializou-se em Teorias e História da Arte em 2009, na Universidade Estadual de Londrina, (Paraná), participou de diversas exposições individuais e coletivas, entre elas no Salão de Artes do Pará e no Instituto Goethe de Porto Alegre.

<sup>28</sup> As informações sobre Lisa e sobre seu trabalho vieram a partir de diversas conversas informais que mantive com a artista e por alguns emails trocados entre nós.

objeto. Um dos pontos instigantes do trabalho dessa artista dá-se a partir da utilização que ela faz de seu próprio sangue como instrumento de criação.



26- Lisa Mangussi, Sem título, 2005.



27- Lisa Mangussi "À Minha Morte", 2005.

A partir de 2003, passa a compor séries de pinturas em tecido, tendo o sangue como pigmento. O mesmo líquido essencial que rega seu corpo, correndo por entre todas as veias da artista, extrapola seu corpo e faz-se em obra para compartilhá-lo com o outro. Para que algo interno se extravase para além do corpo.

O que resulta nas obras de Lisa, no entanto, não está no campo de representações que nos remetem diretamente ao corpo. Nas obras “À minha morte” e sem título, ambas de 2005 (Fig.26 e 27), temos dois vestidos de tecido que recebem uma pintura. Mas eles não são suportes. A obra vai além das conformações bidimensionais da pintura e ocupa o espaço, faz-se por todo o vestido (dentro e fora). O trabalho sem título (Fig.26) trata-se de um vestido branco que recebe um coração na área em que esse estaria se alguém estivesse usando a peça. Tal coração remete diretamente às representações do Sagrado Coração de Jesus, devoção praticada pela Igreja Católica que deve ser comemorada toda primeira sexta-feira de cada mês.

Esse simples vestido, de corte reto, sem adornos nem recortes, passa a pulsar através de um coração, composto de sangue, que o habita. E o sangue é o de Lisa. Essa imagem, então, energiza de vida a peça. O sangue corre por ali. Não é apenas um objeto, é uma obra-vida. Não bastasse o próprio sangue de Lisa como ligação do trabalho a sua essência e composição matérica, portanto biográfica, temos ainda um outro dado: o vestido, tanto desse trabalho quanto de “À minha morte”, pertenceram à avó da artista, trazendo, desse modo, toda uma carga de memória e de vivência à obra.

A outra peça, chamada “À minha morte”, cumpre sentido bem próximos à primeira. No entanto, ao invés do coração sagrado, a artista escreve no vestido alguns versos:

“A vida está me matando / E essa maldita esperança / Não me deixa morrer /Preciso me perder / Sinto necessidade de cair / Tem de ser assim”. Nesse caso, o sangue no vestido opera como veículo, permitindo que emoções das mais íntimas se exteriorizem, se mostrem. Os versos trazem o peso de uma carga cristã em busca de liberdade. Se não temos o coração sagrado, temos a esperança que não permite a morte. Tem-se a necessidade do morrer ativada pela vitalidade do viver, que se faz por meio do sangue.

O vestido íntimo da avó, que guarda memórias de toda uma família, se corporifica nas intimidades de Lisa, que conjuga histórias de sua vida passada e do aprendizado católico junto da avó com momento de enfraquecimento diante do desejo de vida. É preciso morrer: *tem que ser assim*.



28- Lisa Mangussi "Fiapos 1", 2003.

Em “Fiapos 1” (Fig.28), mais uma vez Lisa se utiliza do tecido, do sangue, do Sagrado coração e das palavras. No entanto, o vestido da avó não mais se faz presente, e o tecido, que serve de suporte, é cortado em pequenos fragmentos, no total quatro compondo uma série.

A priori, a referência ao corpo faz-se ainda mais diluída, já não temos mais o vestido. Porém, o próprio tecido utilizado vai ganhando potências que o permitem se corporificar. Se a questão em foco é novamente a morte atrelada à vida, o tecido também participa do foco, já que ele tem suas extremidades em fiapos, ou seja, em princípio de destruição da organização (organismo) dos fios que compõem a trama.

Mais uma vez, os versos referem-se a uma primeira pessoa: Lisa. O Sagrado coração, pintado no primeiro fragmento, escorre pela face dela até se tornar um borrão de sangue ao final do *corpo*. São lágrimas de sangue, que escorrem de Lisa até nós, para que possamos comungar de sua morte/vida. Mas esse tipo de comunhão só será total caso seja possível o pacto autobiográfico. A produção do Corpo em Trânsito, dessa forma, alimenta a conexão entre a artista, a obra, e o observador possibilitando que os sentidos sejam potencializados por subjetividades que se compartilham e se multiplicam do artista para aquele que se disponibiliza diante da obra.

O Corpo em Trânsito, como abordei nesse capítulo, não tem uma configuração específica e nem um modelo padrão para se constituir, ele é o contrário de um modelo ou de uma estrutura organizada. Corpos em Trânsito necessitam transitar livremente, sem amarras, sem percurso definido e, por isso, criam caminhos diferentes de acordo com as configurações dos encontros que travam. O que de fato os define é o relacionamento que desenham entre artista, obra e observador, e a possibilidade de

formalizarem o pacto que permite que elementos da obra possam ser reconhecidos pelo observador de modo conjugado à vida do artista. Constatar a presença do Corpo em Trânsito não se basta na análise fria e racional de trabalhos que o tenha em potencial, é, antes, a urgência em envolver-se com as obras até que o contato com ela possa levar ao pensar e, daí, se desdobre em sentidos.

**PARTE II**

**VIVÊNCIAS DO CORPO EM TRÂNSITO**

**SE NA PRIMEIRA** parte deste trabalho o esforço esteve focado em problematizar questões da autobiografia e do ato autobiográfico nas artes visuais, tomando o Corpo em Trânsito como possível caminho para que se firme o pacto entre artista, obra e observador, nesta segunda parte o intuito é de desdobrar essas propostas. No entanto, se até agora a direção escolhida para desenvolver as idéias reportadas esteve conduzida pela tentativa de estabelecer algumas questões de modo mais conceitual, na busca de abrir caminhos pelos entremeios do domínio da arte, no que segue, a intenção será mais crítica, uma vez que todos os três capítulos que compõem ***Vivências do Corpo em Trânsito*** são abordagens distintas de obras de arte de artistas selecionados.

A segunda parte, portanto, constitui-se por críticas de arte, no sentido discutido por Walter Benjamin, que diz que a crítica é:

(...) não julgamento, mas antes, por um lado acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto. (...) A crítica da obra é muito mais sua reflexão, que, evidentemente, pode apenas levar ao desdobramento do germe crítico imanente a ela mesma” (BENJAMIN, 2002, p.83).

A tentativa em complementar os sentidos das obras escolhidas vem exatamente da possibilidade em compor abordagens que se desdobram à produção do Corpo em Trânsito. Embora busque mostrar alguns mecanismos que deflagram as possibilidades em se produzir o Corpo em Trânsito nos trabalhos que analiso, antes de tudo eu mesmo, enquanto observador e crítico, produzi o Corpo em Trânsito junto das

obras, de modo que as abordagens que compeço só são possíveis diante dessa configuração específica do pacto autobiográfico.

Em cada um dos três capítulos, trato independentemente do trabalho de cada artista: no primeiro de Nazareth Pacheco, no segundo, de Fernanda Magalhães e no terceiro de Leonilson. Todos eles foram escolhidos e investigados dentro de uma mesma constatação: a do trabalho enquanto extravasamento e compartilhamento de vidas privadas.

## 1. LÓGICA DA CASCA-CORPO: NAZARETH PACHECO



Nazareth Pacheco<sup>1</sup>

**HÁ PELO MENOS** dois pontos essenciais quando se caminha pela produção artística de Nazareth Pacheco<sup>2</sup>: o corpo e os materiais que o constituem. Ou, talvez, esses dois pontos estejam mais em aliança do que propriamente separados, e uma das questões nucleares das obras seria exatamente a relação entre eles. O fato é que o corpo, presente nesses trabalhos, não é necessariamente orgânico, nem, sequer, constituído por rins, fígado ou baço. Trata-se de um não-corpo corporificado com

---

<sup>1</sup> 29- Sem título, 2004.

<sup>2</sup> Nazareth Pacheco nasceu em São Paulo (1961). É licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Mackenzie, SP, e mestre em Artes pela Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Participou de importantes exposições individuais e coletivas, entre elas “Panorama da Arte Brasileira” (MAM-SP) em 1997 e 2000, “Bienal Internacional de São Paulo”, em 1989 e 1998, “Virgin Territory”, National Museum of Women in the Arts, Washington, em 2001, “Louise Bouegeois' Salon”, Artists Space, New York, 2001, “Dangerous Beauty”, JJC Manhattan, New York, 2002, “Entre Líneas” - La Casa Encendida, Caja de Madrid, 2002 O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira, no Itaú Cultural, em 2005.

sentidos em fluxo que escapam a partir de uma Figura<sup>3</sup>. Essa Figura somente é possível a partir dos materiais que a constituem, de modo que corpo e materiais estão fundidos. Sendo assim, trata-se de um corpo que se faz através de uma casca (materiais empregados no trabalho) e que guarda dentro de si todo um campo de multiplicidades em potencial, ou, melhor seria dizer, *um campo de imanências* (ovo como origem da vida?). Corpo e casca, no entanto, não têm limites que os separam: a casca é que possibilita a presença do corpo; o corpo é que possibilita à casca os sentidos vitais que terá. A Figura constituída (não-corpo) corporifica-se mediante conexões peculiares que mantém, cada uma ao seu modo, com o corpo humano, ganhando potência de vida em fluxos desordenados de prazer e dor. Diante disso, torna, simultaneamente, vibrantes o corpo físico, o corpo social e o corpo político em um mesmo bloco de sensações.

De tal relação, entre corpo e casca nas obras de Nazareth, surge um embate nítido, gerado entre os pressupostos que a matéria utilizada apresenta e o modo como a artista os encaminha, muitas vezes tirando-os dos trilhos de sentido preestabelecidos e os reorientando, ressignificando, multiplicando. Não se trata de um embate dialético, não há organização simétrica entre as partes. A matéria traz consigo uma força que a artista vai delineando em caminhos cheios de vida e morte, cheios de brilho e escuridão. À medida que os trabalhos vão conquistando lugar no mundo, dotando-se de uma temporalidade, ocupando um espaço (na sua grande maioria tridimensionais) vão ganhando essa dimensão de sentidos dilatados: mesmo que a Figura culmine em sentidos ligados ao corpo, a própria matéria que a constitui coloca-o em risco, propiciando um jogo perene entre possibilidades e impossibilidades de vida. A relação

---

<sup>3</sup> Figura aqui se apresenta no sentido atribuído por Deleuze (forma sensível ligada à sensação), o qual será retomado no decorrer do texto.

casca-corpo, assim, acaba por constituir campos potenciais dos quais emanam riquezas instigantes, ainda que, por vezes, dolorosas de se ver.

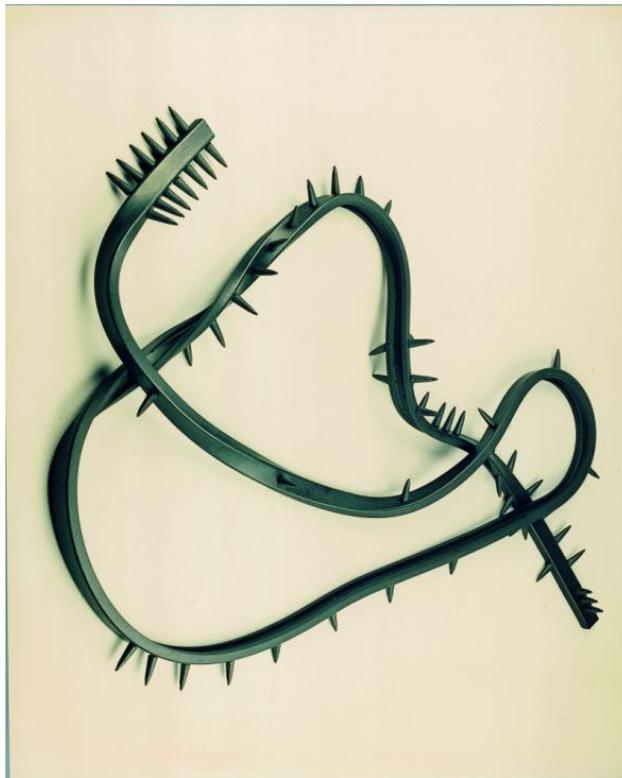
Esse é um dos caminhos da explosão de sentidos detonada nas obras: contrastes inerentes à Figura, sendo, tal procedimento, fruto de uma longa pesquisa que acompanha toda a trajetória de Nazareth Pacheco.

### **1.1.       TRAJETOS ARTÍSTICOS**

Após ter concluído o curso de licenciatura em Artes Plásticas, freqüentou o atelier de escultura da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, Paris. Durante essa experiência, Nazareth Pacheco trabalhou com materiais pouco convencionais. Rolhas de vinho coletadas juntos aos restaurantes de Paris eram elementos principais de seus experimentos tridimensionais, que já apresentavam aspecto filiforme propondo estruturas próximas a colares. De volta ao Brasil, passou a desenvolver objetos de borracha, maleáveis, os quais Tadeu Chiarelli denominou de *Objetos Dependentes*, uma vez que dependiam da manipulação do público que com eles entrava em contato. Eram, primeiramente, chapas de metal ou compensado de madeira que recebiam inserções de pinos extraídos de placas de borracha. Depois, foram produzidas peças maleáveis feitas em tiras de borracha vulcanizada, as quais também recebiam as inserções dos pinos. O toque do observador era importante para esses trabalhos pois é como se “existissem apenas quando percebidos pelo olhar e pelo tato” (CHIARELLI, 1991, s/p).

Sobre eles, observa, ainda, Chiarelli:

Dependentes, manipuláveis, moles e desprovidos de aura, por tudo isso os objetos de Nazareth Pacheco são possuidores de uma singular potência significativa dentro do contexto da arte atual, conseguindo, de fato, violar a sensibilidade complacente do público (1991, s/p).



30- Nazareth Pacheco, sem título, 1989.

Em tais objetos, produzidos entre o final da década de 1980 e início de 90, a artista propõe certa subversão dos sentidos da matéria. São objetos propícios à manipulação, quando constituídos de borracha, mas conseguem surpreender o toque

sensível graças às intervenções que a matéria sofre. Tanto as placas de aço quanto as tiras de borracha vulcanizadas (Fig.30) perdem seu aspecto liso e escorregadio em função dos pinos que se espalham pela estrutura. São pinos-obstáculos, também de borracha, que interpelam a sensibilidade e propõem aos olhos e ao tato uma reorientação dos sentidos. Desde esses objetos, portanto, o embate entre o material e a forma que ele ocupa já se mostra evidente.

O próximo passo foi o trabalho ainda com a borracha, mas agora em sua forma natural. Nazareth buscava a borracha diretamente na usina onde era produzida e a utilizava não ao fim do processo de beneficiamento, mas ao longo dele. Mantas rugosas (Fig.31), que permitiam manipulações específicas, era o alvo da artista. Essas mantas eram torcidas ou enroladas e depois moldadas por uma longa brida de chumbo, que as prendia e estrangulava. Comenta a artista: “no momento em que estava produzindo este trabalho, tive a impressão de estar participando de uma briga corporal, ao me dar conta da resistência da borracha sendo aprisionada pela brida de ferro” (PACHECO, 2002, p. 19). Mais uma vez a liberdade e elasticidades da borracha eram impedidas pelo aprisionamento que recebiam: uma luta de contrastes.



31- Nazareth Pacheco, sem título, 1991.

Depois da luta corporal entre a artista e a matéria borracha, Nazareth trouxe a tona uma luta mais pessoal. Uma luta entre o privado e o público, já que a artista passa a incluir em seus trabalhos dados de sua intimidade. Tais fragmentos estão ligados a uma série de cirurgias e tratamentos estéticos, aos quais a artista foi submetida ao longo de sua vida. Por tal relação, esse é o momento mais evidentemente autobiográfico no percurso da artista, uma vez que fragmentos de sua vivência corporal são transpostos diretamente para o trabalho. Em entrevista a Tadeu Chiarelli, a artista comenta sobre os fragmentos de sua intimidade:

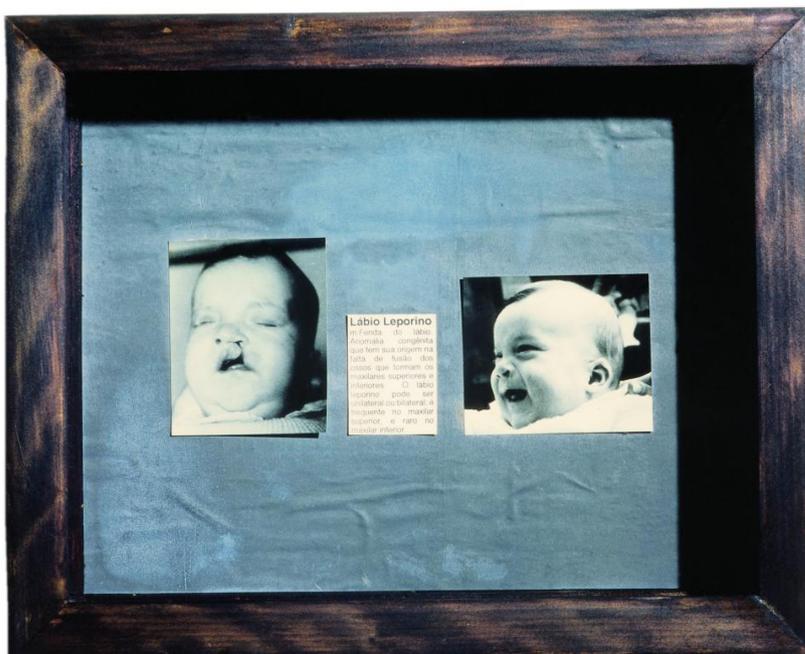
Eu dividiria esse processo em duas partes: nas cirurgias de reparação de um problema congênito, em que me submeti à correção do lábio leporino, transplante de córnea, cirurgia nas mãos, pés, nariz e boca. Já a segunda parte, seria o registro de tratamentos chamados "de beleza": tratamento da pele do rosto, aparelho dos dentes, depilação, limpeza de pele, entre outros. Essas duas partes do processo se deram, na verdade, desde quando eu nasci. A partir dos anos 80, deixei de fazer as cirurgias corretivas e o enfoque passou a ser dirigido apenas à questão estética (CHIARELLI, 2001, s/p).



32- Nazareth Pacheco, sem título, 1993.

Partindo das citadas experiências, entre 1992-93, Nazareth constrói uma série de caixas-memórias (Fig.32 e 33), espécie de auto-retratos, nas quais coloca fotos, radiografias, exames, laudos médicos, entre outras memórias impregnadas em seu corpo. É o momento em que a artista trabalha diretamente sobre sua história de vida, transformando elementos

personais de alta carga íntima em obras de arte, propondo, assim, reflexões estéticas/artísticas intrinsecamente fundidas a questões existenciais. Os trabalhos dessa fase constituíram, em 1993, a exposição "Corpo como destino", exibida em 1993 no Gabinete de Arte Raquel Arnaud. O corpo privado, ainda que guardado em caixas de madeira, extrapolou o universo pessoal rumo a uma dimensão pública.



33- Nazareth Pacheco, sem título, 1993.

As caixas de memórias começaram como uma investigação pessoal, sem a pretensão de que se tornassem uma exposição. Era uma coleção pessoal, como um diário das transformações sofridas pelo seu corpo. Nazareth

recebeu alguns críticos e curadores em seu atelier<sup>4</sup> e, a partir de então, se apercebeu que sua coleção íntima era, também, vinculada a sua arte. Diz ela:

Eles (...) me disseram que eu estava com uma exposição pronta. A diferença é que eram caixas menores, e eu dei uma espessura maior para elas, escureci um pouco buscando uma questão mais dramática. Aquilo que em algum momento havia sido algo mais interno, mais íntimo mesmo – como isso da Louise [Bourgeois], de transformar os medos em objetos para poder lidar – de repente se transformou em uma exposição.<sup>5</sup>

Nos trabalhos das caixas, também parece haver um embate, ou, ao menos, certo choque, que se dá a partir dessa subversão entre o privado e o público. Aquela

<sup>4</sup> Stela Teixeira de Barros, Ivo Mesquita, com os quais Nazareth havia trabalhado na Pinacoteca e no MAM, e Maria Alice Millet, que acabou fazendo a curadoria e escrevendo o texto da exposição.

<sup>5</sup> Em entrevista realizada com a artista no dia 03 de Agosto de 2009 em São Paulo, conforme anexo.

coleção de objetos íntimos, que constituía a vida de um sujeito, passa a ser recoberta por uma dimensão estética que a tira da exclusiva dimensão pessoal e a insere em um ambiente público, de observação. Não é a artista que se torna a obra, mas são os registros dos procedimentos sofridos por ela que ganham uma dimensão estética e um status de obra de arte a partir da Figura que constituem. Aquilo que foi sua experiência pessoal agora vem à tona para a visão de todos, como escreve Ivo Mesquita no mesmo ano da exposição:

Nazareth trabalha sobre a questão do vínculo entre o artista e o mundo e exprime sua própria dificuldade de dar conta da realidade que ela explora. As fotos, os relatórios, os moldes, os instrumentos que invadem o olhar aparecem como fendas no desejo de ver, onde ator e espectador, vítima e voyeur se confundem. A realidade do corpo que esvazia a imagem exige o corpo do espectador para alimentar o olhar. É para reencontrar a profundidade desta experiência, a verdade deste instante, que ela confronta o espectador com estes fragmentos do real, implicando-o em seu desejo de dar o corpo novamente à visão. (MESQUITA, 1994, P. 47).

Em seguida da referida exposição, Nazareth passa a mostrar em suas produções aspectos ligados à intimidade feminina. Cria obras que aludem ao universo das investigações ginecológicas (Fig.34), utilizando-se de espéculos, saca-miomas e DIU's, por exemplo, para incitar questões sobre certas formas de violência sofridas pelo bem da saúde feminina. Para tanto, Nazareth toma sua experiência para discutir uma intimidade que é comum a todas as mulheres.

Nesses trabalhos, o corpo é “visto através dos instrumentos que são utilizados para examinar seus órgãos, ou para abordá-lo cientificamente” (AMARAL, 1994, s/p). Entre os conjuntos de instrumentos, que constituem os trabalhos chamados pela artista de



34- Nazareth Pacheco, sem título, 1995.

Objetos Evazivos, percebe-se alguns contrastes. Nas duas imagens (Fig. 34 e Fig. 35), pode-se notar tais contrastes por meio de comparação. Primeiramente, entre saca-mioma e saca-rolhas, depois, entre um espéculo de aço e outros de acrílico. Esses contrastes se evidenciam quando se pensa na prática do uso desses objetos, pois, ainda que estejam dispostos em uma composição artística, eles têm função prática e real bem definida, como apontou Aracy Amaral: penetrar nas intimidades femininas a fim de investigá-las internamente.



35- Nazareth Pacheco, sem título, 1994.

É a partir de 1997 que Nazareth começa a mostrar peças feitas de materiais cortantes, como bisturis, lâminas e agulhas (Fig.36). Sobre esses novos objetos, a artista comenta:

Não posso negar a perversidade presente nos colares e vestidos, mas acima de tudo os materiais cortantes e de perfuração escolhidos para confecção desses objetos estavam diretamente ligados a objetos que sempre me causaram medo e pânico: agulhas, lâminas etc., as quais sempre eram utilizadas nas cirurgias às quais me submeti. Mas, por outro lado, utilizo cristais, pérolas, materiais esses extremamente

sedutores, que se tornaram desejados através de suas formas e brilhos. Ao desejar alcançar o belo, tenho que me submeter a cortes e perfurações (CHIARELLI, 2001, s/p).



36-Nazareth Pacheco, conjunto sem título, 1997.

São, primeiramente, inúmeros colares de beleza extraordinária, que sempre mesclam materiais delicados e sedutores a outros cortantes e violentos (embate mais que evidente), exibidos em coleções ao mesmo tempo preciosas, catárticas e

perigosas. Lisette Lagnado comentou no catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, que exibiu esses trabalhos de Nazareth Pacheco:

Reunidos na sintaxe do colecionismo, os adornos acabam formando um sistema, graças a um trabalho de perlaboração que os permitiram passar do registro privado à dimensão pública. Antes disso, porém, a dor foi o depósito compulsório para um ajuste com a volta mítica às origens. Nesse contrato, a sedução é uma moeda capaz de desmistificar o medo mais arcaico: o corte do real e a vivência da Ferida (LAGNADO, 1998, s/p).

Prosseguindo a afirmação de Lagnado, a partir dos referidos Colares, começa a aparecer uma questão que irá se tornar das mais importantes para a produção de Nazareth Pacheco: a relação de sedução e perversidade.

Até agora, pudemos observar, de forma panorâmica, certa coerência quando se pensa na possibilidade de um embate entre os materiais utilizados e a Figura que eles compõem. No entanto, pretendo seguir indo além das considerações mais gerais e me focar em alguns trabalhos mais específicos em busca de desdobrar a relação entre casca e corpo. Mas especificamente, irei abordar obras feitas na seqüência das jóias citadas. Como é comum à produção da artista que não sejam atribuídos títulos aos trabalhos, para fazer referência a eles, utilizarei o substantivo análogo a sua Figura. Nessa perspectiva, serão observados: o Vestido, produzido em 1997, o Berço, de 1998, e o Balanço de 1999.

## 1.2. VESTIDO-BERÇO-BALANÇO

O Vestido – *Sem título, 1997* – (Fig.37) é uma peça que impressiona os olhos. Divide-se em duas tramas diferentes. Na parte superior, referente ao colo feminino, essa trama é feita de cristais encadeados em um desenho geométrico. Já a parte inferior, compõe-se por centenas de lâminas de barbear tramadas com miçangas. O resultado se mostra como uma renda ao mesmo tempo delicada e violenta, uma mescla de atração e repulsa. Além desse Vestido, a artista também criou outros, variando a trama da parte superior, em relação ao desenho e aos materiais, e a cor das miçangas da trama com lâminas, ora transparente, ora preta.



37- Nazareth Pacheco, Sem título, 1997

O Berço – *Sem título, 1998* –, (Fig.38) também compactua de um mesmo jogo de materiais: de um lado uma estrutura de aço que acomoda o suporte de acrílico pronto para receber o bebê, de outro, a renda que cobre o Berço, também amparada por um suporte de acrílico, a qual novamente é tramada por miçangas e lâminas.



38- Nazareth Pacheco, sem título, 1998.

Por fim, o Balanço– *Sem título, 1999* – (Fig.39) é constituído por um delicadíssimo tramado de cristais fazendo as vezes da corda que sustenta a base de acrílico, a qual é recoberta por uma infinidade de agulhas espetadas no suporte com as pontas para cima.



39- Nazareth Pacheco, sem título, 1999.

No recorte da obras escolhidas evidenciam-se dois percursos temporais: primeiro um percurso real, que é o da construção das obras, o tempo compreendido entre os anos de 1997 e 1999; o segundo é um percurso ficcional, que se liga às referências sugeridas pelas obras e ao tempo que trazem junto de si. Explico melhor: o Berço guarda a referência do bebê, início da vida; o Balanço, a marca da criança; e o Vestido, a fase da mulher. Assim, fica evidente uma inscrição de temporalidade que está presente tanto no caminho artístico de Nazareth Pacheco, quando escolhe um determinado material e prossegue ao longo de anos investigando-os incansavelmente em composições de sentidos diversos (importante característica do trabalho da

artista), quanto em sua poética, pois as obras exploram temporalidades que não são de um determinado momento da vida, mas sim de momentos diversos, possibilitando a construção de um percurso temporal entre elas.

Mais uma vez em relação ao jogo entre a Figura e o material que a compõe (casca X corpo), pode-se pensar na possibilidade da instauração de paradoxos, que geram uma espécie de vertigem entre sedução e repulsa. Esses paradoxos instauram-se em diversos níveis de sentidos dos trabalhos, acompanhando, por exemplo, a simbologia de toda uma vida metaforicamente estabelecida na poética, gerada entre a possibilidade funcional que a Figura do trabalho sugere e a sua utilização de fato. Partindo daí, pode-se pensar que tais obras não são simplesmente figurações, respectivamente de um Vestido, de um Berço e de um balanço. Embora partam da figuração, fogem dela à medida que transgridem a figuração da Figura, deformando-as por seus elementos pouco convencionais. Conforme Deleuze “Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata, ou em direção à Figura”. É nesse sentido, que se mostra a Figura na obra de Nazareth Pacheco, como “a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é a carne” (DELEUZE, 2007, p. 42).

Ora, sensações em potencial parecem ser o que há de mais evidente nas obras descritas. No contato do observador a espreita de encontros, muitas das sensações podem ser despertadas exatamente por esse tal jogo entre a casca e o corpo. De modo que, muito daquilo que Deleuze escreveu sobre a sensação, em *Francis Bacon: lógica da sensação*, está em acordo com as produções de Nazareth Pacheco, tendo em vista que a artista trabalha com os efeitos possíveis através de objetos-sensações, como veremos na seqüência.

Como apontei anteriormente, a sensação é como um pacto entre duas partes que se fundem: a parte que sugere e a parte que sente. No caso, a obra de Nazareth seria pensada como um estímulo sensorial, e aquele que entra em contato com ela seria o que a assume em si: a obra passa a ser sentida pelo corpo do outro. Miriam Chnaiderman, ao escrever sobre o trabalho da artista, reflete exatamente sobre isso. Diz ela:

É em nosso corpo que experimentamos a obra de Nazareth Pacheco: somos tomados pela vertigem de um mundo que nos estraçalha, esparramando vísceras em orgasmos bizarros entre a dor e o êxtase. Contrariamente ao artista que expõe seu corpo como objeto artístico, é o nosso corpo que fica desnudado diante dos objetos agudos e cortantes (CHNAIDERMAN, 2003, p. 33).

Nesse sentido, o ato de fruição da obra pode despertar essa vivência, promovida por ela – ou a re-existência de uma vida –, desencadeada em sensações. Mas, *a priori*, tal vivência não é racionalizada, Deleuze se refere a isso dizendo que não passa pelo cérebro, agindo diretamente sobre o sistema nervoso, ou seja, que os sentidos não são fruto da reflexão ou do raciocínio a partir da obra, mas, antes disso, são fruto da experiência junto dela. A obra traz, por meio de sua Figura, uma sensação acumulada que explodirá, em diversos níveis, no espectador. Deleuze, ao tratar desses níveis de sensação, aponta três caminhos possíveis de ação.

Em uma primeira hipótese, os níveis “seriam como paradas ou instantâneos de movimento que recomporiam o movimento sinteticamente em sua continuidade, e violência” (DELEUZE, 2007, p. 47). Nesse caso, seria como pensarmos a sensação desencadeando-se a partir de uma sugestão que nada mais é do que um fragmento de

um movimento que terá continuidade. Deleuze, quando fala sobre a obra de Bacon, destaca a força que o movimento pintado pelo artista instaura na obra, de modo que os níveis de sensação emanariam desse movimento. Na obra de Nazareth Pacheco é também o movimento que configura a vertigem. A sensação pode ser despertada pela Figura da obra, que remete a uma possível função. Vestir o Vestido, deitar o bebê no Berço, sentar no Balanço, todas essas ações, ou movimentos, estão sugeridas nas obras, de modo que a Figura pode ser entendida como o fragmento de um movimento que a própria obra sugere, levando em conta não apenas aquilo que se vê, mas também tudo o que o estar diante dela provoca. Estar em contato com as obras pode ser, nesse sentido, ao mesmo tempo muitos níveis diferentes de intensidade de sensação.

A outra hipótese lançada por Deleuze está ligada às reflexões da Fenomenologia, e alude a uma questão, já levantada aqui sobre o trabalho de Nazareth, que é o corpo como espaço da experiência da obra.

Os níveis de sensação seriam domínios sensíveis remetendo aos diferentes órgãos dos sentidos; mas cada nível, cada domínio, teria uma maneira de remeter aos outros, independentemente do objeto comum representado. Entre uma cor, um gosto, um toque, um odor, um barulho, um peso, haveria uma comunicação existencial que constituiria o momento “prático” (não representativo) da sensação (DELEUZE, 2007, p. 49).

Nessa perspectiva, a síntese da sensação estaria no corpo, o qual seria o local onde ela culmina. A obra, assim, deveria mostrar uma Figura multissensível para que os sentidos do corpo pudessem ser estimulados.

A última das hipóteses lançada pelo filósofo parece ser a mais complexa: trata-se da relação entre ritmo e sensação. Deleuze nos aponta que somente uma potência vital como o ritmo é capaz de atravessar todos os sentidos de nosso corpo, já que para viver estamos sempre ritmados pelos movimentos de sístole e diástole, ou da respiração. No entanto, o ritmo é tão mais profundo em relação aos sentidos, que o corpo orgânico já parece pouco para toda a sua expressão. Diz Deleuze (2007, p.51) que “só podemos buscar a unidade do ritmo onde o próprio ritmo mergulha no caos, na noite, e onde as diferenças de nível são sempre misturadas com a violência”.

É, portanto, aqui que a idéia de Corpo sem Órgãos (CsO) se impõe, pois a sensação vai além do organismo: ela instaura-se diretamente sobre a carne, agindo sobre a onda nervosa e a emoção vital. As próprias obras de Nazareth Pacheco tornam-se CsOs, já que é delas que as sensações emanam. Em contato com o observador os trabalhos tem a potência de agir sobre a carne através da sensação. Sobre esse processo de ação do CsO, comenta Deleuze que:

(...) a Figura é o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça); o corpo sem órgãos é carne e nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo(...); quando é assim referida ao corpo, a sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a *crueidade*<sup>6</sup> estará cada vez menos ligada à representação de alguma coisa horrível, ela será apenas a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário de sensacional) (DELEUZE, 2007, p. 52).

---

<sup>6</sup> O grifo de Deleuze refere-se à utilização do termo no sentido proposto por Artaud, criador do Teatro da Crueldade. A crueldade não está aqui no sentido sádico ou sanguinolento, mas sim do terror diante do auto-desnudamento.

Ou seja, a obra estaria dotada de uma força de ação impulsionada por algo que vai além da compreensão racional e sistemática do organismo: o ritmo. Esse ritmo, espécie de potência vital, agiria a partir do CsO promovendo encontros com o observador.

### **1.3. DO ATO AUTOBIOGRÁFICO AO CORPO EM TRÂNSITO**

Agora, parece não haver dúvidas de que o trabalho dessa artista já estava diretamente conectado a sua biografia (autobiografia) na série de caixas que ela depois chamou de *Objetos Aprisionados*. Naquele momento da produção, certos percursos narrativos foram construídos, levando em conta passagens de sua vida íntima em decorrência dos procedimentos de reconstrução de seu corpo. Nas caixas-vida, o corpo presente na obra (por vezes o da própria artista através de fotos de bebê, máscara do rosto, e, em outras, não-corpos corporificados, pela história da relação que tiveram com o corpo da artista: laudos médicos, embalagens de medicamentos, radiografias) estava efetivamente ligado ao corpo da artista, o que possibilitava que o observador imediatamente tivesse subsídios para prolongar o percurso (artista-obra-observador) e constituir o Corpo em Trânsito. Porém, a possibilidade de efetivação do Corpo em Trânsito não se restringe a essa série.

Nos outros trabalhos, e em especial no Berço, no Balanço e no Vestido, o pacto autobiográfico parece estar diretamente conectado aos materiais utilizados pela artista: é a relação casca-corpo que se faz vibrante, nos dando subsídios para a

constatação do ato autobiográfico. Nesse caso, assim como em Joseph Beuys, o corpo visível, que se faz como chave de acesso ao Corpo em Trânsito, é todo o complexo da Figura<sup>7</sup>, desde os sentidos dos materiais que a configuram até a forma a qual ela faz alusão. Isso tudo porque o CsO produzido pela Figura está diretamente ritmado com o CsO produzido por Nazareth Pacheco e contemplado no ato de criação. Será por essa conexão, de compassos ritmados entre a vida da artista e as sensações que escapam da obra os percursos do Corpo em Trânsito. Observemos tais conexões.

Nazareth mostrou o Berço quando foi convidada a integrar exposição sobre o tema da *Transcendência*, organizada por José Roberto Aguilar na Casa das Rosas, em 1999. Conforme a artista, sua instalação esteve diretamente influenciada por uma entrevista de Gary Koepke com Louise Bourgeois, integrante do livro *Destruição do pai, Reconstrução do pai*. Perguntada sobre a transcendência, Louise afirmou:

Considero a transcendência um dom. O dom da inspiração, que permite aos artistas fazer mais do que pensam ser capazes de fazer. Por exemplo, o artista tem a capacidade de se comunicar diretamente com seu inconsciente. Isso é um mistério – um mistério benéfico, muito raro, evanescente. É um dom que vem de cima... muito próximo do amor. Por exemplo, você conhece um homem que de repente a atrai. Por quê? Ele não vale nada, não sabe distinguir a direita da esquerda... e de alguma forma é ele que você quer. É ele que a faz vibrar. Não depende de você fazer nada a respeito, só pode testemunhar. É como um milagre (BOURGEOIS, 2005, P. 307)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Como em Spinoza, o corpo passa a ser todo o complexo que envolve o sujeito, e não apenas as formas físicas ou orgânicas.

<sup>8</sup> Utilizo aqui a tradução brasileira, lançada pela primeira vez em 2000. O mesmo texto fez parte da exposição de Nazareth Pacheco, porém com uma tradução diferente da aqui transcrita, já que no momento da exposição essa versão ainda não havia sido publicada.

A partir das idéias de Bourgeois, Nazareth Pacheco compôs sua instalação, buscando estabelecer relações entre a sua vida e o tema proposto. Na mesma época, havia conhecido um médico que estudava uma síndrome que poderia ser a mesma que a havia acometido. Sobre isso comenta a artista: “Diante do fato pesquisado e das possíveis implicações que poderiam ter ocorrido durante a minha gestação, estar viva e levando uma vida normal foi para mim uma possibilidade de transcender os próprios limites da vida” (PACHECO, 2002, p. 63).

Podemos dizer que, nesse momento de sua vida, Nazareth estava em período de avaliações dos riscos corridos na sua gestação e infância, e constatando a importância de seu desejo pela vida. Ora, se a criação do CsO está ligada aos fluxos de desejo, não se pode negar que a artista criou para si um CsO, diretamente conectado ao risco e a sua transposição em favor da vida.

O Berço, assim sendo, viria a constituir a Figura de uma infância de riscos. Um suporte liso e atraente, de acrílico e aço é recoberto por um manto de giletes, cortantes e fatais. O bebê não se encontra ali depositado, mas a sua ausência nos gera expectativas de que ele possa ser colocado em risco. Risco que envolveria cortes e dores, como os sofridos por Nazareth em sua infância.

O Balanço foi construído com cristais, acrílico e agulhas. Se o Berço filia-se a um período da vida de bebê, o Balanço estaria mais ligado à vida de menina. A brincadeira, o prazer, a beleza e o medo: todos aparecem conjugados na mesma peça. Em entrevista, ao tratar da relação dos materiais utilizados e das experiências vividas juntos a eles, Nazareth afirma:

Na verdade, o meu trabalho trouxe essa questão do medo quando eu usei as agulhas, as lâminas, por exemplo. Eu passei por vários processos cirúrgicos e eu sempre morria de medo. A hora da injeção

para mim era um pânico. Então, acho que essa coisa de mexer com agulhas tem a ver com isso. Percebe-se uma ligação quando eu passo a trabalhar com esses materiais que antes eu tinha pânico. Quantas vezes eu me furo ou me corto trabalhando. Mas quando eu me furo eu já furei, não é a mesma coisa de vir alguém para me dar uma injeção. Também tem outra coisa... quando eu era pequena, as vezes costuravam para minha mãe e ela deixava cair os alfinetes e então pedia para eu pegar, para que eu pudesse desenvolver minha coordenação motora<sup>9</sup>.

As agulhas guardam o peso de vivências do passado, as quais vem e vão no aglomerado delas que se faz no Balanço. Ao mesmo tempo em que é preciso de muita coordenação motora para que elas fiquem encaixadas na peça, sentar sobre elas seria o re-existir da dor (Figura enquanto ato de resistência). Ao sentar-se sobre o balanço, é o corpo que sofreria a violência do corte, da perfuração, do sangramento, não só o de Nazareth, mas o de todos nós. A sensação configurada pelo desejo e pelos limites que se impõe a ele pelo risco é que, ao mesmo tempo, conecta a obra às vivências da artista e, ainda, nos possibilita criar nossos próprios CsOs.

Seguindo a mesma progressão, o Vestido, produzido com cristais, miçangas e giletes, liga-se à mulher. Sensualidade, beleza estão diretamente conjugadas com os riscos e a dor. Nazareth parece retomar interesses anteriores, acerca de certas violências sofridas pelas mulheres (já apresentadas nos trabalhos que, posteriormente, a artista chamou de Objetos Evazivos). No Vestido, aparece em primeiro plano o paradoxo do desejo entre cumprir a determinação de adequação (frente a um padrão imposto) e o preço que se paga por isso (risco de vida?). O desejo aqui não é

---

<sup>9</sup> Ainda de acordo com a entrevista em anexo.

propriamente pelo corpo do outro. Trata-se de um desejo sobre si mesmo. Um desejo que se funda em relação ao nosso próprio corpo. O desejo de vestir para estar belo, embora seja isso exatamente o que se apresenta proibido na peça.

Em entrevista com Nazareth Pacheco sobre seus primeiros trabalhos de caráter autobiográfico, Tadeu Chiarelli (2001) traz a tona essa questão:

A necessidade de adaptação do corpo a um modelo ideal (e irreal) de beleza inscreve-se no quadro autoritário da sociedade que impõe à mulher a necessidade de construção de uma persona, uma máscara adequada a padrões quase sempre inatingíveis. Como você transformou essa questão em arte? Ou melhor, em que medida sua experiência de vida foi "traduzida" para o campo da arte?

R[esposta] - Por meio de questões ligadas à identidade e à memória. Chegou um momento em minha vida em que a questão do modelo ideal de beleza passou a ter um peso grande e foi por meio desta questão que, trabalhando com esses dados, a minha experiência de vida foi "transformada" em arte, mas com uma grande preocupação formal e estética ao realizar os chamados "objetos de arte" (s/p).

Mesmo que a artista estivesse se referindo aos trabalhos das caixas, parece possível transferir o mesmo discurso também para os três outros trabalhos que venho abordando. Não se trata de deformar o sentido da fala transcrita, mas de ampliar sua dimensão aos trabalhos nos quais a carga do ato autobiográfico se faz evidente. Obviamente que há uma diferença bastante significativa entre a carga autobiográfica existente nas caixas e a do Vestido. Se as caixas eram efetivamente autobiográficas, funcionando enquanto narrativas de certas memórias reais vivenciadas pela artista, no Vestido o que vemos é uma idéia-pensamento impulsionada por um confronto fruto de uma experiência íntima. É assim, como já afirmei, que o ato autobiográfico faz-se

nítido na relação ritmada entre o CsO produzido pela artista e aquele que se produz na obra.

Poderíamos pensar no percurso do Corpo em Trânsito como a propagação de um vírus mutante. Algo de intempestivo anterior a obra (o tal vírus), que não se sabe exatamente de onde vem, acomete a artista, incitando simultaneamente para a criação de CsO e para a criação da obra. O vírus que se instala no *corpo* da artista se caracteriza povoado de memórias íntimas e vivências em fluxo. À medida que tal processo conduz ao ato criador, esse vírus também é conduzido para a obra, e instaura-se nela levando em sua estrutura aquele fluxo íntimo. No entanto, enquanto obra, o vírus sofre nova mutação e ganha outras categorias e potências, as quais fogem do controle da própria artista. Mas, ainda assim, o vírus mantém acesa aquela chama de contato com a artista. Quando o observador se coloca diante dessa obra, incontáveis fluxos de sensação estarão em ação, criando uma relação entre a obra e ele. Entre esses fluxos, então, é que estará ainda aquele vírus. No corpo do observador, mais uma vez ele se altera, já que a forma de receber esses fluxos cria em cada sujeito uma configuração distinta. Mas aquela carga íntima ainda estará lá, e dependerá do próprio observador o reconhecimento dela ou não. Caso a reconheça, mais um espaço de sentidos estará aberto e, com isso, o Corpo em Trânsito estará constituído.

Junto disso, não se pode negar que essas as de Nazareth Pacheco aqui analisadas questionam o percurso compreendido entre o que desejamos e o que podemos. Diante da sensação, que, como nos diz Deleuze, age diretamente sobre a carne, o desejo une-se ao risco e, diante desse duplo, emerge uma indagação: até onde posso?

O momento em que a obra sugere essa indagação ao observador é o momento em que se pode construir para si um CsO. Há o desejo de colocar o bebê no belo Berço de acrílico, mas as lâminas impedem que o desejo se torne ação. Será o temor mais forte que o desejo? Será o medo do corte superior ao prazer da beleza?

O Berço clama pelo bebê, e o clamor vem de suas linhas retas, de sua estrutura *clean* de aço e acrílico, que fazem dele um objeto de desejo. O Balanço, por sua simples função, que proporciona um vôo pelo espaço e conduz ao prazer do abandono do corpo em um percurso extra-cotidiano, já seria objeto de desejo. No entanto, ele constitui-se de um material, nunca visto em balanços, dotado de beleza formal na transparência do acrílico e no brilho das miçangas. O Vestido, então, é o ápice do desejo, pois atrela o desejo configurado pelo consumo da peça exclusiva, pelo fetiche em um novo material, e pelo prazer em sentir-se bela em uma peça ao mesmo tempo configurada pelo brilho do cristal, e pela transparência que permitiria fazer com que o corpo em forma também pudesse brilhar. Mas as lâminas e agulhas impedem tudo.

Impedir o desejo é o momento da criação do CsO. Será que vale a pena a mutilação para que o desejo se veja cumprido? Não será preciso refletir mais sobre esses limites? Corpos Sem Órgãos de diversas fontes se reúnem em uma mesma força: aquele produzido pela artista, o produzido pela obra e o, então, produzido pelo observador. O encontro dessas forças possibilita às obras desdobramentos de grande impacto. Fluxos de diversas instâncias se convergem temporariamente em atenção a uma questão comum: será que posso?

Será, também, um momento de sentido para o Corpo em Trânsito, gerado pela possibilidade dos três pontos de conexão – ainda que cada um dentro de suas configurações; ainda que cada um com seus desdobramentos peculiares; ainda que cada um com suas outras alianças e interconexões que também participam do

processo. Uma reunião de Corpos Sem Órgãos elevam à terceira potência a amplitude de encontros que possam ocasionar o pensar. Os sentidos possíveis a partir de certa lógica entre casca e corpo (ou casca-corpo em total falta de lógica) são promovidos de modo individual naquele que observa a obra, mas a possibilidade da constituição de um Corpo em Trânsito abre espaço para a comunhão de uma subjetividade coletiva e compartilhada. Forças do artista, da obra e do observador se conjugam. E, nesse emaranhado caótico, não são mais uma, nem duas, nem três, mas, sim, uma multiplicidade as forças-sentidos-sensações que explodem a casca do ovo e se espalham em fluxos de vida.

## 2. CARTÓGRAFA DO ENTORNO DE SI: FERNANDA MAGALHÃES

*Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias.*

*Suely Rolnik<sup>10</sup>*



*Fernanda Magalhães<sup>11</sup>*

**FERNANDA MAGALHÃES<sup>12</sup>** é uma cartógrafa. Não porque, necessariamente, faça mapas de espaços geográficos, mas por mergulhar na realidade de seu tempo e, nos contatos/encontros que trava com seu entorno, promover o pensar em trabalhos

---

<sup>10</sup> Rolnik (1989, p. 15).

<sup>11</sup> **40**, “Autobiografia 17”, 2006.

<sup>12</sup> Fernanda Magalhães nasceu em Londrina (1964). Formou em Educação Artística pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Doutorado em Artes pela Unicamp. Em 1995, recebeu o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia pela Funarte pelo projeto “A Representação da Mulher Gorda na Fotografia”. Entre algumas das importantes exposições das quais participou estão “Mapas Abiertos – Fotografia Latinoamericana 1991-2002”, (2003/2006), Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP), Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba (1998/2000) e Body Politic Exhibit (Syracuse, NY), 2000. Atualmente é professora de fotografia da UEL e Chefe da divisão de Artes Plásticas da casa de Cultura da mesma universidade.

artísticos que invadem afetos de diversas ordens. Aliás, como diz Rolnik, a cartografia pode estar diretamente ligada aos afetos, pois, mergulhado na geografia dos afetos, o cartógrafo cria, através da linguagem, pontes para sua travessia (Rolnik, 1989). A linguagem, seja qual for, é o meio de trilhar percursos, não de se representar a vida, mas de criá-la e recriá-la constantemente. O cartógrafo, portanto, está sempre com a sensibilidade apurada a fim de poder captar e recriar os mundos que percorre.

Para que isso seja possível, ele se utiliza de um "composto híbrido", feito do seu olho, é claro, mas também, e simultaneamente, de seu corpo vibrátil, pois o que quer é apreender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido. É que o cartógrafo sabe que não tem jeito: esse desafio permanente é o próprio motor de criação de sentido. Desafio necessário – e, de qualquer modo, insuperável – da coexistência vigilante entre macro e micropolítica, complementares e indissociáveis na produção de realidade psicossocial. Ele sabe que inúmeras são as estratégias dessa coexistência – pacífica apenas em momentos breves e fugazes de criação de sentido; assim como inúmeros são os mundos que cada uma engendra. É basicamente isso o que lhes interessa (ROLNIK, 1989, p.16).

Frutos de olhos atentos e corpo vibrátil, as obras de Fernanda trazem uma potência que declara o interesse constante da autora em ocupar o lugar de cartógrafa: aquela que abre caminhos por entre emaranhados obscuros, e faz ver a luz. Não a luz da razão e nem, muito menos, a da verdade, mas a luz que desestabiliza e conduz para o intempestivo, a luz que ativa o pensar, a luz que provoca.

No âmbito desta abordagem, o que interessa no trabalho dessa artista é exatamente o ponto que conecta a força pungente das obras à própria artista e, mais do que isso, de que modo a recepção, pelo observador, fortalece os sentidos dos trabalhos. Assim, sigo observando algumas obras em busca de nelas reconhecer o Corpo em Trânsito e ir além junto dos sentidos que este estimula.

## **2.1. PRESSUPOSTOS CARTOGRÁFICOS DE FERNANDA**

Fernanda decidiu ser artista ainda criança. Seu pai, o jornalista e artista Antonio Vilela de Magalhães, desde cedo estimulou a filha no uso investigativo de sua criatividade. Deu-lhe a primeira *Polaroid*, que, não por acaso, seria o passo inicial pelo caminho que resultaria nas habilidades fotográficas tão sofisticadas de Fernanda. A partir desses estímulos, os caminhos da artista foram sempre se abrindo em ramificações plurais, sem que uma vertente nunca fosse destruindo outras, mas sim, acrescentando em multiplicidades. O próprio formato que a artista escolhe para falar sobre suas influências como artista é o rizoma visto a partir das idéias de Deleuze e Guattari. Em suas palavras:

São linhas conectadas, múltiplas, que se ligam em todas as direções e que se interligam entre si, criando uma rede que permite o trabalho. Não linhas simétricas e perpendiculares ou que se dividem, duplicando o mesmo formato anterior, mas sim, linhas descontínuas que se expandem em direções diversas e se interligam nos entremeios. Estas linhas conectadas contribuem para a constituição do trabalho, assim como os fragmentos desta teia permitem que ele

continue existindo e se reconectando, sem depender de um ponto principal que o mantenha. O trabalho existe como um todo e, também, nas suas ramificações rizomáticas, em suas linhas de fuga, em suas extensões e em tantas outras conexões possíveis. (MAGALHÃES, 2008, p. 30-31)

Um trabalho que não existe apenas pelo objeto que é, mas pelos ecos que reverbera. A produção de Fernanda Magalhães é, antes de qualquer coisa, dotada de uma potência plural, que se irradia para todas as direções em que encontra possibilidades. Por tais pressupostos é que organiza sua linguagem, e o que seria de um cartógrafo sem ela? Não mapas de regiões geográficas, mapas de regiões sensíveis que se desenrolam a toda linha que se traça. Uma cartografia rizomática que não pára de partir por saber que os limites (quicá o fim) não existem, só as conexões.

Agora, parece possível dizer que, por entre os fluxos cartográficos inscritos pela artista, alguns podem ser considerados fundantes. Entre eles, destaca-se a sofisticação da linguagem artística de Fernanda, tomando a fotografia, e toda a multiplicidade que ela traz consigo, como ponto de partida para experimentações que nunca cessam. Não há um meio no qual a artista se engavete, eles são múltiplos.

Sua ação artística junto a fotografia não se limita a captura de um real enquadrado, estático e guardado. A fotografia, para Magalhães, é uma porta de entrada para o vasto campo dos percursos de sentido e afeto que se podem cartografar.

Trato as fotografias como imagens múltiplas e livres para que existam em seus percursos fluidos, efêmeros e multiplicadores. Imagens que se constroem e reconstroem indefinidamente. Penso num resultado que pode ir muito além do instante fotografado e pode ocorrer sobre

uma mesa onde as imagens em construção passam por várias transformações (MAGALHÃES, 2008, p.80).

O click fotográfico raras vezes será o único ponto para o qual se convergem as atenções do trabalho da artista. A fotografia opera mais como massa bruta sobre a qual Fernanda se debruça e não se cansa de transformar em busca dos caminhos que possam ser explorados. A premissa para o encontro desses caminhos, no mais das vezes, parte da própria artista. Uma cartógrafa que busca, antes de tudo, em si mesma e no seu entorno razões para a produção de sentidos. Esse seria mais um dos fluxos fundantes no trabalho de Fernanda Magalhães.

O imbricamento da proposta de linguagem em constante processo de experimentação com uma necessidade marcada por suas próprias experiências confere ao trabalho de Fernanda Magalhães o que Tvardovskas e Rago chamaram de *dimensão de rebeldia*, que, através de uma cartografia rebelde, por vezes ultrapassa o domínio da arte, ecoando por caminhos diversos, como mostram as autoras a seguir:

Políticos e feministas, esses trabalhos artísticos denunciam e rejeitam as classificações pretensamente científicas e bastante normativas, que aprisionam o corpo feminino e pretendem assujeitá-lo aos padrões de beleza estabelecidos. Nesse mote, sua criação é acompanhada de um intenso trabalho sobre si, principalmente pela positivação de elementos de sua subjetividade e das imagens sobre o corpo da mulher gorda, sobre seu próprio corpo. Mais do que isso, através de sua produção, a artista participa criticamente dos debates que se abrem atualmente, também no Brasil, para discutir difíceis problemas sociais e individuais, como a obesidade, a anorexia e a autoestima (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p.56).

## 2.2. CARTOGRAFIAS CONTIDAS

Inauguremos a abordagem dos trabalhos da artista por uma série que ao mesmo tempo é capaz de reunir delicadeza e vigor político, trata-se de “Auto-retrato no RJ e carta”(Fig.41 e 42), composto por fotografias e carta escrita pela artista para uma amiga<sup>13</sup>. Sobre esse trabalho e outras produções da época, a artista comenta o estímulo pessoal que gerou a necessidade de desenvolvê-los:

O corpo da mulher gorda, meu próprio corpo, negado e excluído, foi o impulso para a construção das diversas séries de trabalhos que desenvolvi a partir do ano de 1993, quando morei no Rio de Janeiro, fazendo um curso na Universidade Federal Fluminense. (...) foi a cidade que despertou as inquietações que me levaram aos trabalhos. No RJ, o calor excessivo e a praia são elementos determinantes das roupas leves utilizadas por todos. Poucos tecidos e corpos à mostra em todos os lugares. Não é somente nas areias que a população se despe dos tecidos pesados; dentro dos ônibus, metrô e nas ruas é recorrente observar trajés econômicos e frescos. Todos os corpos se mostram, ainda que estejam fora dos padrões dominantes (MAGALHÃES, 2008, 86).

Estar no Rio de Janeiro, conviver com o desnudamento dos corpos e com a acentuação, inevitável em cidades praianas, das normas que ditam as regras dos padrões corpóreos e, ao mesmo tempo, ter um corpo em desacordo com tais expectativas levou Fernanda a perguntar: *Como você se vê no espelho?*

---

<sup>13</sup> Carta extraída de Simonetti (2006).



41- Fernanda Magalhães, detalhe da série "Auto-retrato no RJ", 1993.



42- Fernanda Magalhães, "Auto-retrato no RJ", 1993.

“Karla,  
Penso sobre a minha experiência no Rio de Janeiro. Foi assim que tudo explodiu. Viver nesta cidade onde o corpo está tão exposto. Tantos corpos, todas as formas... Todos ali nas praias, usufruindo do mar. As fotos foram acontecendo. Eu no canto do quarto, em conflito, foi como um desabafo. Nas fotos a sensação de uma camisa de força, o isolamento aparente e a luz da janela sobre minha roupa branca. Eu carregava a culpa deste corpo, me sentia inadequada. Regime, dietas, agressões ao corpo. A ausência de sexualidade, a frieza da globalização, as relações cada vez mais virtuais. Modelos de corpos totalmente construídos. As cirurgias, as lipo esculturas... A satisfação cada vez mais afastada do nosso corpo, do nosso real, do concreto, do tato. Assumir o corpo em toda a sua carnalidade, perceber as dobras, a dimensão, a gordura, a celulite, a forma, a sensualidade, a beleza. Como você se vê no espelho? Pense sobre isso,  
Fernanda Magalhães”

A série “Auto-retrato no RJ e carta” faz parte de um projeto maior, intitulado *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, iniciado em 1993. Segundo Luana Tvardovskas (2008):

Dele fazem parte as obras Auto Retrato no RJ; Auto Retrato, nus no RJ; Auto Retrato em PXB; A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia; Classificações Científicas da Obesidade; Border; Auto Retrato no RJ e Carta; de viés e Impressões da Memória. O projeto pretendia pesquisar a maneira pela qual os corpos das mulheres gordas são representados no imaginário social e na arte. A artista, por meio de sua própria experiência e intuição, percebia que esse corpo diferente também seria investido de erotismo e desejo, contrariando as imposições sociais de valorização do corpo magro (p. 96).

Inicialmente, em 1993, a série “Auto-retrato no RJ” foi composta somente pelas 9 fotos. Em 2001, convidada para expor a série em “Transfigurações, O Rio no Olhar Contemporâneo, no Centro Cultural da Light”, de curadoria de Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, Fernanda viajou para o Rio de Janeiro para organizar a exposição e se encontrou com sua amiga Karla. Nessa situação, ela então tomou contato com uma carta que havia enviado para a amiga junto com a série de fotos, fazendo uma espécie de balanço da estadia no Rio de Janeiro. Optou, então por também mostrar a carta na exposição, junto de cinco das nove fotos. A carta foi plotada e adesivada na parede e no chão da vitrine do CCL. A seqüência de fotos acompanhada da carta dilacera uma intimidade vivida por Fernanda em sua estadia no Rio de Janeiro: a opressão do corpo em desacordo. As fotografias não se limitam em um registro da figura da artista. Elas foram planejadas e projetadas como forma de re-existir (modo de resistência) de uma condição de vida, de um estado psicossocial imposto por um grupo.

O corpo se apresenta oprimido ente duas paredes brancas. O Vestido, também branco, se mistura à parede, transferindo parte da opressão para a própria pele. A luz do sol, vinda de uma janela, recorta o corpo em fragmentos. Tudo opera em uma lógica da segmentação. Por isso, o corpo se mostra pouco, só às vezes as pernas se exibem e, ainda assim, de modo envergonhado. Mesmo que esteja no Rio de Janeiro, e que todos em sua volta se desnudem, naquele canto, naquela esquina entre paredes, aquele corpo deve estar coberto: ele não tem as características necessárias para o exibicionismo.

Mas a modelo se rebela. Embora esteja em condição de oprimida e que esteja restrita a um lugar específico e a uma vestimenta característica dessa condição, ela teima em se mostrar. Se lhe está imposto o plano baixo, isso, para ela, não significa

imobilidade e nem paralisia. De costas, de frente, de um lado, de outro, de cócoras, sentada, cabisbaixa, sorridente, Fernanda se exhibe: vejam minha condição, ME OLHEM.

Ao lado dela, um carrinho para carregar bagagens. Está de passagem. É por pouco. Mas como será olhar no espelho depois dessa experiência? Como será o corpo enxergado nos outros lugares para onde for? Como será seu percurso a partir dali, pergunta a cartógrafa. Sabes responder?

A carta reitera as intenções: só a linguagem visual não é suficiente. É preciso sublinhar. É necessário depor. É urgente gritar. E é Karla quem ouve primeiro. Trata-se de um desabafo sobre o desabafo, que as imagens promovem. É tautológico. É um grito que torna claro o silêncio das imagens, que afirma e reafirma para que não existam dúvidas: essa intimidade precisa ser compartilhada.

A explosão narrada para a amiga Karla parece extremamente substancial. Trata-se da explosão de uma nova região que a cartógrafa encontrou e que precisa ser explorada. Uma região reconhecida dentro de si, mas que é muito maior do que um só sujeito acometido por ela. Por isso é necessário gritar. Ainda que um grito só não baste, não ecoe com a vibração necessária para atingir a todos. Talvez nenhum grito ecoe em todos, mas é preciso prosseguir.

Nesse sentido, é que o trabalho de Fernanda Magalhães opera como uma gênese em sua poética. Essa gênese, no entanto, não indica a origem da vida, mas a criação de uma nova vida indica resistência no sentido do re-existir. Por entre todos os segmentos rizomáticos que constituíam as referências artísticas de Fernanda, parece ter sido esse trabalho que promoveu a constatação dessa necessidade poética e política que irá acompanhá-la ao longo de sua produção: a de tomar os corpos das

mulheres gordas, como é o dela própria, como campo de problematizações, como fontes que exigem o pensar.

Como já aponte, fica claro que “Auto-retrato no RJ e carta” tem forte viés autobiográfico. Ao mesmo tempo em que exhibe a figura da artista, na série fotográfica, delatando um problema sofrido pelo seu próprio corpo, reafirma sua voz na carta, que atesta ser esse um problema vivido por ela, e não apenas visto de fora. Por tratar-se de uma autobiografia, um dos caminhos para reconhecimento do observador desse fato será o *Corpo em Trânsito*, que apresenta na obra todos os elementos necessários para ser produzido: intimidade do artista revelada na obra, um corpo que se exhibe para compartilhar a subjetividades da artista, bastando que o observador esteja atento. No caso desse trabalho, o corpo na obra é o próprio corpo da artista, fato que torna mais claro ao expectador o viés autobiográfico. Além disso, a presença da carta dispensa qualquer subsídio externo à obra: entendida como um depoimento, ela própria conecta a problemática trazida pela obra à vida da artista, de modo que o *Corpo em Trânsito* tem todas as vias de acesso alargadas para transitar.

Estar conectado ao observador, de modo que ele possa não só localizar o problema, mas também compartilhá-lo, é ponto fundamental da poética de Fernanda. A dimensão de rebeldia pede ao observador que seja cúmplice da questão chamando-o como aliado no grito que reivindica. A produção do *Corpo em Trânsito* nos trabalhos de Fernanda Magalhães é fundamental para que se cumpra a parcela política de suas obras, que buscam transformar. E isso se encontra em todas as outras do projeto.

A série seguinte, “Auto-retrato, nus no RJ” (Fig.43) é marca disso. Nessa série, os retratos foram sendo substituídos por fragmentos corpóreos. Como o título da série deflagra, a artista agora adere ao desnudamento. Mas não da mesma forma explícita e

a vontade como se estivesse na praia: a nudez é revelada ao poucos, de modo comedido, sem que todo o corpo se comprometa. As fotografias são recortadas e exibidas em fundo colorido junto a outras referências.



43- Fernanda Magalhães, detalhe da série “Auto-retrato, nu no RJ”, 1993.

Na imagem acima, o recorte dos seios nus foi colado em fundo cor de rosa. Nos contornos da imagem foram inseridos recortes de passagens de ônibus, também coladas aos fragmentos. Toda a imagem foi depois coberta por um lenço de papel, também colado. Esses procedimentos, que se sucedem ao ato de autofotografar-se da artista, provocam no trabalho acúmulos de sentidos sobrepostos, uns interpondo-se aos outros, uns misturando-se aos outros, movimentos análogos aos que vemos nas cidades. Como uma cubista do fim do século XX, a artista traz para sua obra colagens

que aludem ao ambiente urbano, em meio às referências ao transporte e ao caos das metrópoles. Mas se esse ambiente, no caso do Rio de Janeiro, é propício ao desnudamento, Fernanda não parece tão à vontade. Mesmo que no centro da imagem estejam os seios nus, a camada fina de papel que os cobre revela o pudor. Quem disse que o pudor acabou? Ele está ali, nos seios fartos que procuram se esconder. Se pudessem, talvez ficassem encasulados ao invés de se exibirem.

Em outras imagens da série, os procedimentos se repetem. São coleções de partes do corpo exibidas, ainda que recobertas pelo recorte, que ofusca a identidade da modelo, e por uma camada de papel que permite mostrar, mas com certa proteção. A potência subversiva ou rebelde, em “Auto-retrato, nu no RJ”, também se encobre por uma camada de sutileza. Se o pudor do desnudar-se, na cidade, toma conta das imagens, o formato, as cores utilizadas no fundo e a delicadeza da película protetora atribuem a elas uma suavidade que desperta a atenção do observador. É um jogo duplo: o golpe diante da necessidade em contrapor-se de cabeça erguida aos parâmetros sociais preconceituosos; e, simultaneamente, a carícia diante do encanto da composição, entre cores agradáveis e delicadezas aparentes. O grito está acusticamente isolado pelas camadas de colagem. Para ouvi-lo é necessário mergulhar. É necessário constituir um pacto, e a produção do Corpo em Trânsito certamente o possibilita. Através dos laços atados entre a artista, a obra e o observador o grito ecoa e potências veladas se libertam para seguir em fluxo.

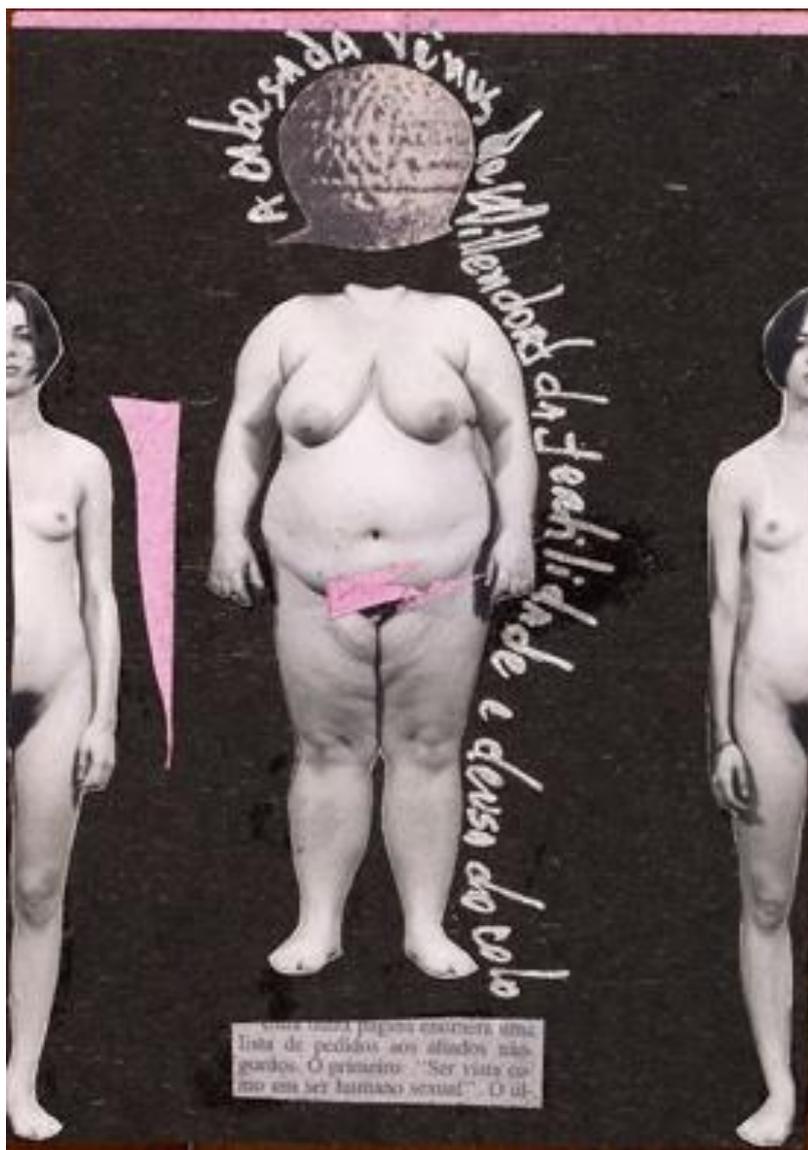
### 2.3. CARTOGRAFIAS DILACERADAS

Mas o cuidado do recato e lógica do desnudamento protegido darão lugar a outras configurações nos trabalhos seguintes. Na série “A Representação da Mulher Gorda na Fotografia” o que se exhibe é quase o contrário disso. No conjunto de imagens, qualquer pudor ou resistência à nudez do corpo gordo é substituído por um desnudar-se explícito, trazendo à tona o choque, o impacto e o dilaceramento do super-exibicionismo. Se nas séries anteriores um dos pontos tratados era a dificuldade do desnudamento, nesta, a tônica está ligada aos caminhos de sentido e afeto que rondam a *representação da mulher gorda*. Os sentidos atrelados à palavra *representação* não parecem designar o que Fernanda faz com os corpos de mulheres gordas. Não é a nossa cartógrafa quem constrói as representações. É sua cartografia que percorre os espaços da representação da mulher gorda, trazendo deles aquilo que a necessidade impõe que seja revelado. São mapas afetivos que conjugam formas de se representar o corpo que está fora dos padrões em nossa sociedade, tudo sob o viés ácido e irônico escolhido por Fernanda Magalhães. Tom rebelde que dá a seu grito uma surpreendente potência vital.

A estrutura faz-se por montagens de fotografias da própria artista aliadas a apropriações de corpo obesos clicados por outros fotógrafos, imagens de revistas eróticas, além de fragmentos textuais recortados ou escritos por Fernanda. São fontes diversas para que o mapeamento não se restrinja a uma forma particular. Já que, como apontei, não se almeja representar os corpos de mulheres gordas, mas, sim, mapear as representações feitas através desses.

A urgência de palavras, sejam recortadas de textos previamente escritos ou escritas pela própria artista, está ligada a um dos pontos fundamentais do impacto que as imagens dessa série pode promover: o corpo da mulher gorda não é comumente exibido e, por isso, sabemos muito mais sobre ele por relatos, por depoimentos, por lendas e pela construção de um imaginário que prefere representá-los por palavras do que pelas imagens que eles produzem.

Desde os títulos dos trabalhos, que simplesmente enumeram Gorda 01, Gorda 02, e assim por diante, já se deflagram as representações da mulher gorda como estereótipos simplistas advindos de uma sociedade padronizadora. “Gorda 09” (Fig.44) exhibe o corpo nu de Fernanda, tendo aos lados o corpo, magro, de uma modelo. A cabeça da artista é substituída pela cabeça da “Vênus Willendorf”, peça do período paleolítico. Ao redor do corpo gordo está escrito pela artista o enunciado: “A obesa da Vênus da Willendorf da fertilidade e deusa do colo”. Na parte inferior da imagem, um recorte textual traz o enunciado: “Uma outra página enumera uma lista de pedidos aos aliados não gordos. O primeiro: “Ser vista como um ser humano sexual”. O ul-“.



44- Fernanda Magalhães, "Gorda 09", 1997.

Não há dúvidas: o ponto em comum dentre todos os fluxos que percorrem a imagem é o do padrão corporal magro em detrimento ao gordo. Aliás, esse é o ponto que percorre todas as imagens da série, mas, nessa, ele é tratado com total clareza. O corpo de Fernanda no centro da imagem impõe a problematização, e os outros corpos

ao seu lado deflagram o problema. O modelo padrão, repetido e construído pela sociedade da aparência, é o do corpo magro, branco, esguio, sem celulites ou gorduras localizadas. Mesmo que, para isso, seja preciso que o corpo passe por alterações cirúrgicas, como a lipoescultura, que, desde o nome, propõe reconstruir o corpo em um formato escultural: como uma obra de arte. Nesses casos, o corpo é literalmente esculpido para que se aproxime dos ideais de magreza, definição muscular e proporcionalidade. Até mesmo os concursos de *miss*, que outrora tinham como foco buscar entre as mulheres do mundo aquelas que, naturalmente, melhor cumprissem com esses ideais, agora podem ser conquistados por aquelas que estiverem dispostas a se submeter às séries de cirurgias, basta disposição, dinheiro e tempo para que várias mulheres tenham o antes tão sonhado e raro *corpo de miss*.

Mas, adequar-se a esses padrões comercialmente construídos é uma regra? Ao corpo gordo resta a resignação e o desejo de, quem sabe um dia, ser magro? E é a esse tipo de representação que a voz irônica e rebelde de Fernanda se impõe: NÃO, para mim não, e para você? Mas seu grito, embora pessoal, não se faz sozinho: à voz de Fernanda agrega-se a história, através de “Vênus de Willendorf”, e de um tempo no qual a obesidade era sinônimo de fertilidade, e do apelo de uma voz anônima que também grita aos aliados, não-gordos, querendo “ser vista como um ser humano sexual”. A ausência da cabeça também contribui nesse sentido de tornar a sua voz uma voz coletiva, como nos dizem Tvardovskas e Rago (2007, p. 66):

O que dizer do acéfalo em Magalhães? Esconder o próprio rosto pode também ser uma maneira de provocar outros olhares, afirmando, por exemplo, que o problema não é individual, mas coletivo. Ou avançando, ele pode ser pensado também como uma crítica à tendência homogeneizadora, de identificar a pessoa unicamente a

partir do corpo gordo, classificando-a, então, por padrões exteriores a ela, e portanto, empobrecendo-a e preterindo-a.

Em “Gorda 13” (Fig.45), mais uma vez temos a imagem de uma mulher gorda nua junto com recortes de textos. Dessa vez, o corpo nu não é o de Fernanda, e sim de uma modelo exibida na revista erótica BUFF, especializada em nus de mulheres obesas. Os textos ao lado da foto trazem os dizeres: “Girl - Quero que as mulheres magras e médias encarem a disforia de sua imagem corporal e se dêem conta de que há um mundo de diferença entre suas experiências de mulheres que odeiam seus corpos e minha experiência de ser gorda. Todos os corpos femininos são odiados em nossa cultura, e isso não significa que todas as mulheres sejam gordas.”; e “os cânones que regulam nossa vida social viessem a regular nossos desejos sexuais”.

Mas se pensamos que o grito dessa imagem não traz declaradamente a presença de Fernanda, basta observarmos a fotografia 3x4 fragmentada e colada entre os discursos textuais. Seria ela a enunciadora dessas palavras? Mais uma vez o tom de protesto e rebeldia se impõe. A discussão novamente gira em torno dos padrões, mas agora enfatizando as potências sexuais que nossos corpos têm. Quem disse que o corpo gordo é assexuado? O recorte da revista BUFF não é ao acaso: enfatiza os fluxos de desejo em torno desses corpos, os quais, muitas vezes, ficam reprimidos por uma cultura normativa que demarca o que é e o que não é aceitável.



45- Fernanda Magalhães, "Gorda 13", 1997.

Ativar o Corpo em Trânsito diante desses trabalhos é, mais uma vez, conectar a voz rebelde que questiona à própria artista. Fernanda, a cartógrafa, imbuí-se das experiências de seu corpo e também daqueles que a cercam e impõe o pensar. Como

transpor esse conflito determinado por padrões e regras que regem a sociedade em que vivemos?

E lembrar que essas configurações que produzem a necessidade dos gritos da cartógrafa surgiram das pretensas conquistas de liberdade contra uma tradição repressiva, já buscada desde o século XIX. A partir da passagem para o século XX, as famílias começam a alterar seus paradigmas e, concomitantemente, o corpo passa a ocupar novos espaços, valendo-se de um pseudo despudoramento aliado a um crescente desnudamento, diante da busca por roupas e acessórios mais confortáveis e menos castradores (SOHN, 2008). Porém, ao invés de seguir efetivamente o caminho do despudor, os padrões rígidos passam a ser substituídos por novos padrões, em certo aspecto, também rígidos. Assim, de modo que o corpo sempre acaba tendo que se adequar a modelos impostos, fortalecendo a idéia de Marcel Mauss (citada no terceiro capítulo da primeira parte) de que o comportamento corporal é alterado pelas técnicas advindas do habitus. É nesse aspecto que poderíamos pensar na discussão, proposta por Michel Foucault (2002), acerca dos corpos dóceis. Na verdade, Foucault trabalha essa questão principalmente entre os séculos XVIII e XIX, mas chamarei aqui suas reflexões entendendo que se pode tomar a essência delas também para o século XX. Para o autor, é “dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2002, p. 118).

No contexto de suas contribuições, o autor apresenta proposições focadas no âmbito do trabalho na França, ou no máximo na Europa, pensando as adequações que o corpo dócil passa a cumprir para disponibilizar-se a uma função de trabalho específica, levando em conta o adestramento da força, postura, clausura, horário, entre outras. Nesse sentido, discute a idéia da disciplina para esses corpos submetidos ao regime do trabalho. A imposição da disciplina é um veículo de poder, há os que

determinam as disciplinas e os que devem ser disciplinados. Obviamente que muito de toda essa reflexão foucaultiana se adéqua, com certas restrições, ao contexto da segunda metade do século XX, tanto na Europa e Estados Unidos quanto ao Brasil. Entretanto, No entanto, trago a idéia desse autor simplesmente para pensarmos que a docilidade dos corpos também pode ser entendida quando pensamos em padrões de beleza do corpo. Arelado a todo esse contexto tratado anteriormente, pode-se refletir sobre os padrões de beleza também como medidas de poder disciplinares, que formalizam o *habitus*, o qual, em consequência, ditará as técnicas corporais. O corpo dócil não se refere mais, exatamente, àquele corpo moldado pela produção no trabalho industrial, mas, sim, ao corpo que sofre imposições para ser aceito na sociedade dominada pela imagem, pelo visual, pelo que se dá a ver. Essas imposições são mais incisivas para as mulheres, mas também atingem os homens e até as crianças. Estar satisfeito com seu corpo está diretamente ligado ao quanto esse corpo se enquadra às regras preestabelecidas e, na ânsia pela adequação aos padrões, os corpos tornam-se extremamente dóceis, permitindo-se a sessões incansáveis de ginástica, tratamentos estéticos específicos para cada parte e, até, cirurgias reparadoras ou modificadoras.

**Malu Fontes**, sobre o assunto, propõe a idéia de um:

(...) corpo apresentador de si mesmo, aparentemente a serviço da cultura que se pauta pelo efêmero e pelo imediato, caracterizado como porta-voz de forma e não de conteúdos. Trata-se do corpo reconstituído à base de cirurgias plásticas e implantes de substâncias químicas que busca incansavelmente apagar da pele as marcas biológicas do tempo (FONTES, 2007, p. 79).

Trata-se de um corpo que não se basta mais de sua natureza, o tempo cronológico, por exemplo, não deve ser exibido, e a busca é sempre por permanecer eternamente jovem. No entanto, mais uma vez se impões a questão: devemos ser todos iguais? É necessário seguirmos as regras? De onde parte a norma da magreza? É certo que as respostas para tais perguntas estão emaranhadas por caminhos diversos, de modo que não se pode respondê-las com uma assertiva. Mas há dois pressupostos que certamente influem diretamente por nesses percursos: a urgência cada vez mais intensa de um corpo *visualmente* saudável (SOHN, 2008) e a supervalorização do discurso médico como verdade científica e, portanto, inquestionável (MOULIN, 2008; BEZERRA JR, 2009).

Desenvolver tais pressupostos, assim como fazem os autores citados acima, seria reconduzir o foco de abordagem deste capítulo. No entanto, as questões ligadas aos padrões ditados pela sociedade, tendo como foco a medicina e a saúde, também são inerentes aos trabalhos de Fernanda. Isso porque, em 2000, Fernanda apresentou uma instalação que problematizou exatamente os padrões médicos: “Classificações Científicas da Obesidade” (Fig.46-47). Mas esse questionamento não é apenas ato de pura rebeldia, e sim mais um grito em nome de vozes pouco ouvidas. Como nos esclarece Tvardovskas (2008):

Para a artista, os enunciados de saúde e esbelteza, – isto é, as referências médicas, socialmente aceitas, que definem padrões específicos de beleza, em geral associados à magreza, agilidade e brancura - geram um estado de suspensão na subjetividade da mulher gorda. Um choque ao constatar a rejeição de seu próprio corpo. É a experiência de fracasso e opressão, chamada pela artista de “morte em vida”: um corpo sempre negado, pensado como uma condição passageira e negativa, que precisa ser ultrapassada. Além dos fantasmas da solidão e da baixa auto-estima, rondam por aí

aqueles da doença. Sabemos que, na atualidade, diversos enunciados repetem fórmulas enaltecedoras da liberdade individual, afirmando de maneira cruel que somos os únicos responsáveis por nossas conquistas, mas também por nossas dores (p. 119).

## Classificações Científicas da Obesidade

*Classificações Científicas da Obesidade* é uma série criada a partir das tabelas utilizadas pelos médicos endocrinologistas para calcular a massa corpórea e os tipos de formas de corpos obesos. As fotografias mostram os contornos de corpos de mulheres nuas fotografados em suas quatro faces - frente, costas, lateral direita e lateral esquerda.

As tabelas científicas utilizadas pelos médicos endocrinologistas são denominadas *Classificações Científicas da Obesidade* (que dá título a este trabalho) e determinam as 12 classificações que são resultado dos 2 tipos de formatos de corpo relacionados com os 6 tipos de massas corpóreas. Os tipos, *Andróide e Ginecóide*, tratam, por uma relação da medida da cintura e do quadril, das formas dos corpos que resultam, segundo estudos científicos, na obesidade benigna e na obesidade maligna para a saúde. Os tipos de massas corpóreas - *magro, normal, obesidade leve, obesidade moderada, obesidade severa e obesidade mórbida* - classificam, por uma relação de peso e altura, os estágios da obesidade.

As fotografias foram realizadas em estúdio fotográfico para a obtenção de um fundo neutro. Os filmes coloridos foram utilizados para que o contraste entre fundo branco e a cor da pele fosse suave. Revelados os filmes e ampliadas as cópias estas foram recortadas manualmente retirando-se das imagens a massa dos corpos, restando assim o perfil, o contorno.

46- Fernanda Magalhães, fragmentos do catálogo de "Classificações Científicas da Obesidade", 2000.

E é contra esses enunciados que os berros tomam corpo. Mas dessa vez, a ironia se impõe ainda mais dinâmica do que na série anteriormente tratada. Aqui, o caráter científico é questionado por uma ironia aguda, que busca recriar e reproduzir as classificações, possibilitando a elas outros sentidos, que não aqueles designados pela linguagem médica.



47- Fernanda Magalhães, montagem com imagens de "Classificações Científicas da Obesidade", 2000.

Mais uma vez, é o tema da representação do corpo gordo que move Fernanda à criação. A indignação (necessidade que impulsiona ao trabalho), agora, faz-se diante de classificações médicas tão sistemáticas e que têm como efeito a positivação do preconceito pelo corpo gordo. Classificar não significa apenas dar um nome para tal modelo, muito além disso, cria nichos para legitimar padrões disformes, considerados anormais e que, em consequência, tornam-se diretamente atrelados à doença.

Benilton Bezerra Junior (2009) considera que entre as novas fronteiras que constituem a subjetivação, contemporaneamente, está exatamente o paradigma biológico, entendido como o impacto dos enunciados médicos formadores de uma pretensa verdade. Segundo o autor, se, por um lado, a medicina, biologia e biotecnologia avançaram de modo surpreendente, possibilitando, por exemplo, uma exploração antes não imaginável do cérebro, por outro lado, a inexistência, em nosso

tempo, de valores universais e leis inquestionáveis, fazem com que os paradigmas médico-biológicos, por serem, em tese, científicos, sejam tomados como uma verdade maior. Nesse sentido, é que a própria medicina estaria tão ligada a produção de subjetividade, já que propõe assertivas tão delicadas no campo movediço das distinções entre normal e patológico, entre natural e artificial.

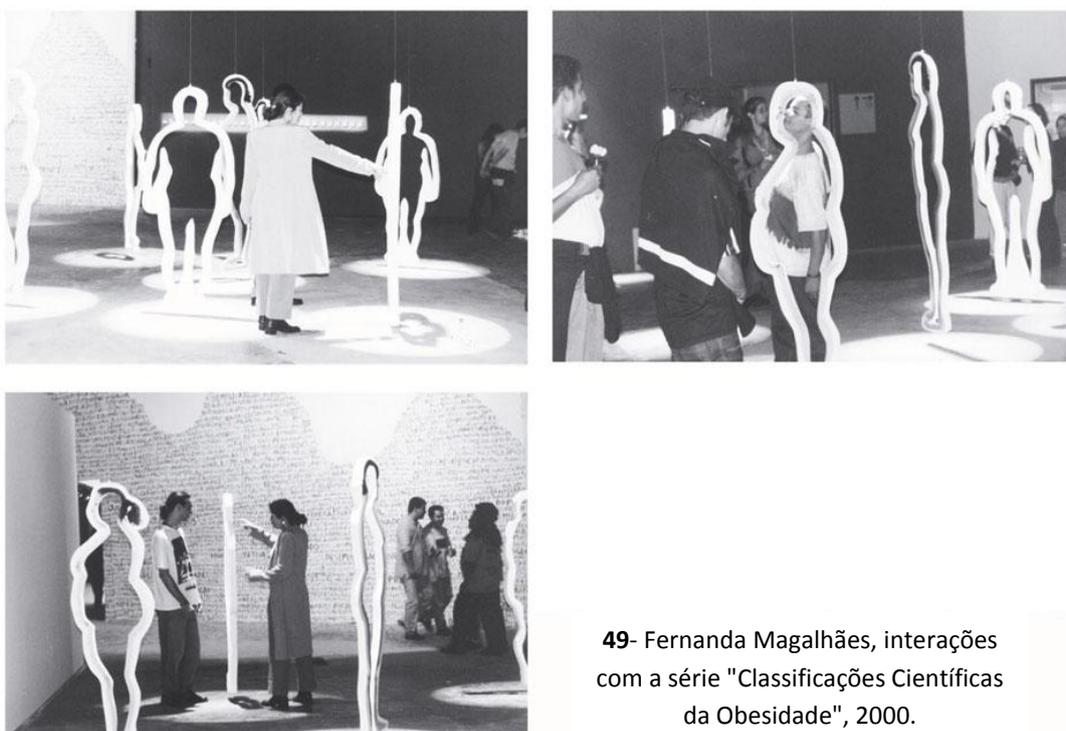
É esse um dos pontos que Fernanda potencializa nesta série: serão os padrões médicos inquestionáveis? Em “Classificações Científicas da Obesidade” (Fig.48) os corpos são fotografados, reproduzidos em tamanho natural e recortados. Deles sobra apenas o contorno, tornando-se leves.



48- Fernanda Magalhães, detalhes da série "Classificações Científicas da Obesidade", 2000.

Ao mostrar os modelos das classificações médicas, através das fotografias que a artista fez a partir de modelos humanos que doaram suas formas ao trabalho, Fernanda opera numa lógica de resistência aos padrões médicos racionalistas. Ao invés de enxergar os corpos classificados como uma massa transbordante e excessiva, Fernanda recria-os, sugerindo outros múltiplos outros olhares sobre ele. A massa corporal volumosa não está mais ali. Resta delas apenas as formas, as linhas de fluxo

do Corpo Sem Órgãos. A beleza, o vício, a volúpia e o desejo não estão nos órgãos ou na gordura, estão no CsO. Para que ele se construa, são necessárias linhas de fuga de desejo, e não linhas esbeltas e curvas pouco acentuadas. No corpo gordo é o volume que o diferencia, mas e se recortarmos, se eliminarmos esse volume, essa massa que o insere em classificações arbitrárias, tornar-se-á um corpo aceito?



**49-** Fernanda Magalhães, interações com a série "Classificações Científicas da Obesidade", 2000.

É isso que a cartografia de Fernanda anuncia: que tal brincarmos de interagir com corpos que não são os nossos? (Fig.49) Deverei distanciar-me por não ser o corpo do outro como o meu? Ou posso estar com ele, ser com ele, estar nele? E as prerrogativas interativas dessa série de trabalhos, levam ao público essas indagações.

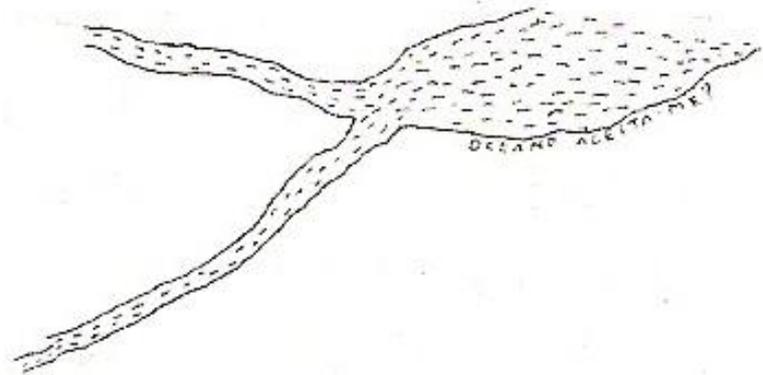
São berros rebeldes e de grande ironia, mas que agem com calma, pelo jogo, pela brincadeira, propondo uma severa crítica, mas que se faz pelo aguçamento ativo da experiência dessas percepções. Nesse trabalho, é fundamental a relação que o observador desenvolve com as obras. Interações entre corpos. Fernanda torna-se a Lygia Clark de suas cartografias ao propor para o observador a ação junto de seus objetos. Se Lygia Clark propôs repensar as percepções diante da arte, em suas obras manipuláveis pelo público, Fernanda acrescenta a isso a percepção de uma condição social ligada aos padrões do corpo: entre suas cartografias, coloca-nos uns diante dos outros vivenciando sua condição. Sussurra-nos seus anseios aflitivos e nos convida a pensar: quem sabe unindo nossos sussurros possamos dar voz a um belo grito...

É daí que vem todo o sentido de sua cartografia. A produção dessa artista voraz é ao mesmo tempo obra e luta. Os percursos cartográficos que cria se fazem em nos conduzir para uma reavaliação dos paradigmas impostos ao corpo gordo. As armas poéticas de Fernanda estão sempre carregadas, em cada traço, em cada recorte, em cada fragmento fotográfico um impulso que nos provoca. Quer pensar comigo?- pergunta ela. Produzir o Corpo em Trânsito através de suas obras é não hesitar em responder: Quero sim. E, de mãos dadas com a cartógrafa, afetos, sensações e intensidades nos acariciam sugerindo novos caminhos, novas idéias, desestabilizando paradigmas e impondo o pensar.

### 3. AUTO-RETRATOS IRÔNICOS: EL OCÉANO LEONILSON

*Nada é tão lógico e nada parece tão absurdo quanto o oceano.*

*Victor Hugo<sup>14</sup>*



*Leonilson<sup>15</sup>*

**UM VAI E VEM** e vai e vem e vai de águas por todas as direções é que mantém os oceanos em constante movimento. Ainda que pareça, por algum momento, que se apresentam em repouso, internamente as águas sempre movimentam. Assim como a respiração humana, ou os batimento cardíacos, o movimento dos mares é o que atesta a sua vida. Porções de água se mostram e ao mesmo tempo se escondem para não as vermos nunca mais. E esses movimentos não são nada ordenados: às vezes são leves e macios como carícias ou um embalar maternal; em outras, porém, arrebatam em explosões violentas e intempestivas,

---

<sup>14</sup> Citado por Didi-Huberman (2003).

<sup>15</sup> **Figura 50**, "Oceano, aceita-me?", 1991.

tirando do eixo o que encontram. O universo das criações artísticas de Leonilson<sup>16</sup> está em compasso com essas premissas oceânicas: fluxos em constante movimento que mostram e escondem, acariciam e arrebatam.

Nesse sentido é que podemos tomar o conjunto de obras do artista como parte de um oceano: *El Océano Leonilson*. Mas desse oceano ainda fazem parte outros elementos, que são aqueles que constituem a vida do artista. Entretanto, o que torna vibrante esse oceano íntimo, sob a perspectiva desta abordagem, é o fato de que obras e vida pessoal apresentam-se emaranhadas: obra, vida e corpo estão entrelaçados entre si.<sup>17</sup>

A tríade corpo, arte e vida freqüentemente pode ser observada em conexão. A pintura no corpo, a pintura do corpo, a escultura do corpo, o desenho do corpo, a idealização do corpo, e o corpo vivo como instrumento para executar tudo isso. Na obra de Leonilson, o corpo também é um aspecto central. Mais uma vez torna-se presente o não-corpo corporificado, metáfora para todo o percurso existencial, como um complexo no qual estão reunidos a matéria, o intelecto, o prazer, o medo, a dor e a morte. Ao longo de sua produção, muitas vezes esse não-corpo corporificado está diretamente ligado ao próprio Leonilson, podendo ser visto, por isso, como auto-retrato. No entanto, nenhum desses auto-retratos, torna-se conhecido pela

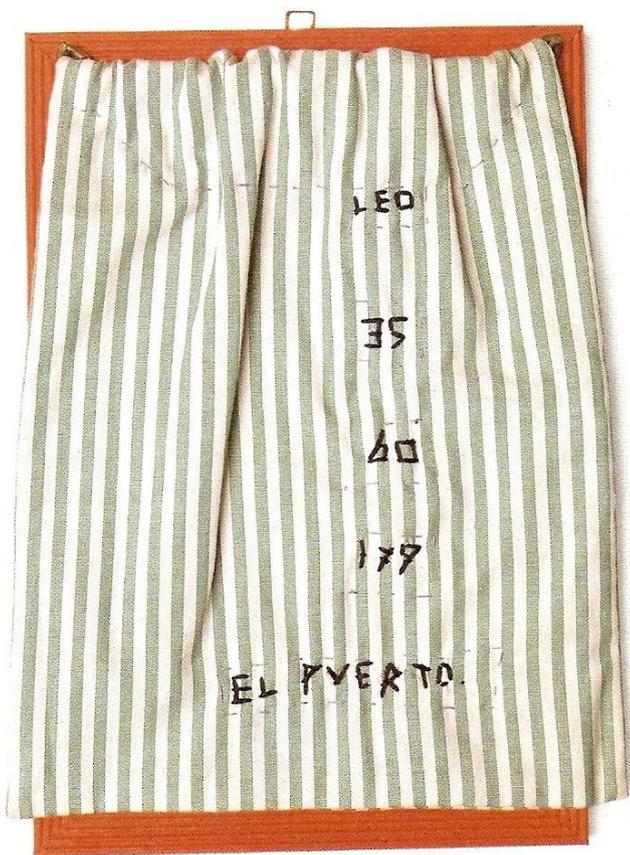
---

<sup>16</sup> José Leonilson nasceu em 1957, em Fortaleza, Ceará. Muda-se para São Paulo onde, em 1977, ingressou no curso de Educação Artística da Faap, sendo aluno de Regina Silveira, Julio Plaza e Nelson Leiner. Abandonou o curso e, em 1981, faz uma grande viagem pela Europa e uma primeira exposição individual na Espanha. Participa de inúmeras exposições individuais e coletivas, entre elas “Como Vai Você, Geração 80”, 1984, XII Nouvelle Biennale de Paris, 1985, XVIII Bienal de São Paulo, 1985, Panorama da Arte Atual Brasileira/Pintura, MAM 1989.

<sup>17</sup> A ideia de tratar a vida metaforicamente como um oceano está presente na própria poética do artista, como no desenho que tomei como epígrafe para este capítulo. Além disso, outra referência importante para essa metáfora é o filme “Com o oceano inteiro para nadar”, de Karen Harley (1997), feito a partir de depoimentos em áudio, gravados pelo próprio artista, nos quais o artista trata da sua relação com o ato criador e retomada essa imagem do oceano como espaço da vida.

similaridade que têm com a imagem do artista. É preciso seguir pistas deixadas pela obra, como intimidades observadas pela fechadura, que precisam ser vistas com atenção para serem concatenadas. Será necessário um mergulho pelas águas do oceano que, em meio aos fluxos constantes de vai e vem, alternando desordenadamente calmarias e movimentos violentos, podem nos revelar encontros de águas íntimas do artista, e nos revelar os auto-retratos.

Exemplar dessa idéia é o trabalho "El Puerto", de 1992 (Fig.51). Trata-se de um espelho com moldura pintada em laranja e coberto por um tecido listado. Sobre esse tecido estão bordadas inscrições gráficas que sugerem dados do artista. No entanto, nenhuma figura irá remeter diretamente ao artista. A referência ao auto-retrato dá-se por um jogo presente no trabalho. O artista cobriu um espelho, impedindo que a imagem daquele que se coloca a sua frente seja refletida,



51- Leonilson, "El Puerto", 1992.

e sobre essa cortina inscreveu dados seus, fazendo desse espelho um auto-retrato. O contato com o observador irá, muitas vezes, aguçar o percurso entre a obra e o artista,

caminho que culminará na constituição do Corpo em Trânsito, como já explicitamos. É nesse sentido que a idéia do auto-retrato toma forma: temos uma alusão ao retrato, ou ao retratado (por meio do espelho), mas que, no entanto, apresenta-se como um não corpo-corporificado; será a constatação do Corpo em Trânsito que possibilitará tratar o trabalho como um auto-retrato, já que a obra apresenta um formato típico dos retratos tradicionais e, além disso, conecta-se a vida de Leonilson.

É possível, porém, ver o espelho. Para isso, basta que se levante o tecido. Assim, aquele que se coloca diante da obra pode fazer escolhas, como levantar o tecido e se enxergar através do espelho ou observar a relação de espelho escondido com o tecido que o cobre, por exemplo. Mas nos dois casos a idéia do retrato estará em voga, já que o próprio espelho tem essa característica de nos devolver a imagem que temos, tal qual nos retratos em sua concepção tradicional.

Além disso, esse retrato também se apresenta como um porto: *El Puerto*. O porto é um espaço que recebe coisas de algum lugar e despacha para outros, movimento, esse, que também poderá acontecer com os fluxos do trabalho. Ao nos colocarmos diante da obra estaremos ao mesmo tempo entregando nossa imagem e recebendo as de outros, numa espécie de dinâmica portuária de envios e recepções.

Nessa mesma perspectiva, também poderemos observar outros trabalhos do artista. No que segue desse capítulo, investigo, em três obras escolhidas, a precisão dessa dinâmica do auto-retrato, assim como a relação entre exibir-se e esconder-se que os trabalhos de Leonilson apresentam.

### 3.1. AUTO-RETRATO I: 34 COM SCARS

*O movimento repetitivo de uma linha, acariciar um objeto, lamber feridas, o vaivém de um balanço, a infinita repetição das ondas, embalar uma pessoa para dormir, limpar alguém de quem você gosta, um gesto infinito de amor. (BOURGEOIS, 2000, p.173)*



52- Leonilson, "34 com scars", 1991.

A obra “34 com scars” (Fig.55) foi produzida por Leonilson em 1991, e compõe-se por um *voile* branco de 41 x 34 cm, tendo toda a borda costurada por uma linha preta fazendo uma bainha. Na metade superior do lado esquerdo, temos mais duas costuras curtas em linha preta sobre tinta acrílica branca e no extremo superior direito temos a inscrição “34.” bordada também em linha preta. Mas como a obra se relaciona com intimidade do artista? Como estabelecer as relações de sentido a partir de tão poucas referências?

A priori, a obra é de um silenciamento sem fim. Um tecido vazio que ganha contorno e delicadas inscrições esparsas. Mesmo assim, do singelo tecido emerge uma força ditada pelo evidente trabalho manual. A linha que faz contorno ao *voile* é costurada à mão e cria no tecido, muito leve, retorcidos que o tornam ligeiramente irregular. A costura propõe um limite definido ao espaço de tecido, sendo ela a maior marca da passagem humana pela obra, em resposta às irregularidades notadas. Tais irregularidades deflagram que a costura não tem somente uma intenção plástica de enfeite. A linha no tecido propõe definições espaço-temporais, isto é, mostra a opção pela orientação de uma área espacial específica, mas também se torna marca de uma temporalidade, constituindo o trabalho como certo registro da passagem do tempo percorrido pela linha ao redor de toda a extensão.

Como aponta Louise Bourgeois na passagem citada acima, a simples repetição do movimento de uma linha pode ser como a prática da ternura num movimento, também repetitivo, de embalar um bebê, tornando-se, simplesmente pelo ir e vir, como o do oceano, um gesto de amor. É nesse sentido que a ação inscrita na obra parece trazer esse amor do feito em casa, do feito à mão.

No entanto, ao centro do tecido temos mais alguns bordados. Dois fragmentos e mais dois números seguidos por um ponto. Nesse caso, o título é que orientará para os sentidos. “34 com scars” nos dá a pista da representação dos bordados na lateral esquerda. *Scars*, termo em inglês que significa cicatrizes, é que esclarece. Temos bordadas duas figuras de cicatrizes sobre uma camada de acrílica branca. Assim, se antes se notava a passagem humana através da ação marcada pela linha da costura, agora aproximamos a própria imagem de uma possível alusão à figura humana, uma vez que o peso de uma cicatriz é uma referência mais diretamente ligada àquilo que é vivo e que pode se ferir e se degradar, como o corpo. Nesse caso, temos alguém marcado por cicatrizes, e o número 34 nos ajudará saber quem. Basta que observemos



53- Leonilson, "SimNão", 1991.

um pouco mais da produção de Leonilson para notarmos que as inscrições de números são comuns como orientadores da própria idade do artista. Desse modo, sabendo que a obra foi produzida em 1991 e que ele nasceu em 1957, nota-se que a inscrição 34 refere-se à sua idade. Outros trabalhos, como “El Puerto”, de 1992 e “SimNão” (Fig.53), também de 1991, trazem mais uma vez a referência à idade do artista.

A partir da constatação, de que Leonilson é um possível referente para a imagem, é que se pode considerar a obra como um auto-retrato. Essa possibilidade de entender a obra como uma auto-imagem do artista nos coloca diante de um Corpo em Trânsito, uma vez que a conexão entre o artista, a obra e o observador está

desenhada, e a idade de Leonilson faz criar na obra a dimensão de não-corpo corporificado. Mas o que, de fato, corporifica a imagem?

Vejamos, aponte que a cicatriz é uma evidência em geral constatada em humanos e também que a referência da obra pode ser o próprio Leonilson, logo as esferas de sentido vão mostrando, por relações de analogia, que a obra metaforicamente refere-se ao corpo de Leonilson, possivelmente marcado por cicatrizes. Nesse sentido, as relações estabelecidas corporificam a imagem, dotando-a de uma carga poética, uma vez que se amplia diante da complexidade humana da qual se torna um fragmento.

Levando em conta a *linguagem figurativa*<sup>18</sup> que permeia a obra, podemos pensar na obra referindo-se a Leonilson que, ao mesmo tempo, escolhe falar sobre sua vida de homem comum e se esconde exibindo sobre si apenas a idade. Por esse caminho, o *voile* acaba carregando junto de si cargas de sentido ligadas tanto ao rosto de Leonilson, pensando numa metáfora do corpo físico, quanto como a sua própria existência. As cicatrizes marcadas na obra contribuirão para a ambigüidade, uma vez que podem tanto ser marcas do corpo físico quanto marcas psicológicas da história íntima, como traumas. Essas ambigüidades são freqüentes no trabalho do artista, e são responsáveis pela possibilidade de ampliação dos sentidos, potencializadoras dos fluxos da obra. Pensando no efeito da ambigüidade Lisette Lagnado comenta:

Em que consiste esta ambigüidade? Na visão do artista, há, por um lado, a vontade de fazer um trabalho que "não entrega uma verdade" (sempre criticou as categorizações da produção artística em

---

<sup>18</sup> *Linguagem figurativa* aqui faz referência ao sentido dado pela Lingüística, na idéia de uma expressão feita por meio de Figuras de Linguagem, como são as metáforas, as analogias ou as ambigüidades. Para mais esclarecimentos acerca do sentido utilizado ver JAKOBSON (1999).

"abstrato", "figurativo" ou "conceitual", pleiteando a sobreposição de várias formas de linguagem), e, por outro, uma ambiguidade da figura feminina. O ofício da tecelagem, é, de modo geral, feminino: mesmo assim, em algumas culturas indígenas, esta técnica requer tanto a participação do feminino como do masculino. O bordado é também, por excelência, o artilheiro inventado por Penélope para adiar o reconhecimento da morte de Ulisses, que seria consumado uma vez que ela aceitasse um dos pretendentes (LAGNADO, 1997, s/p).

Configuram-se, assim, diversos duplos no trabalho, como: o corpo físico e espiritual – com a obra fazendo referência a um corpo matéria ou a um corpo existencial –; a face e a intimidade – pensando na questão da cicatriz do auto-retrato que poderia tanto estar na face quanto na intimidade psicológica –; o masculino e o feminino – possível através da relação entre o bordado, ou mesmo a delicadeza do trabalho, e o próprio artista. Mas todos esses duplos não são oposições, de modo que convivem sendo um e o outro, ao invés de um ou o outro.

Esse jogo de exibir-se e não exibir-se, numa espécie de narcisismo contido ou enigmático, faz lembrar dos discursos proferidos em obras pelos autores românticos. Tomada a consciência de sua atitude artística, não apenas como imitadores da realidade, mas sim como criadores de uma realidade, que seria a própria linguagem artística, vários dos poetas do período Romântico utilizaram-se de uma fala ambígua, na qual, ao mesmo tempo, a atenção do autor estava voltada para o ato criador e para a auto-reflexão, simultaneamente pensando sobre si e sobre a obra e respondendo em discurso a tais apelos. Esse procedimento, marca a *ironia romântica*, “denuncia-se sobretudo na existência de vários pontos de vista, da tensão entre os dois planos mencionados, o do discurso e o da história contada”(MATHIASSEN, 2002, p.1024). Nesse sentido, ainda para os românticos o uso da ironia foi um modo de fazer aparecer tanto a sua figura de autor, através da produção da obra, quanto a sua figura pessoal,

através de marcas pessoais. Como aponta Ferraz (1987) a “ironia é, pois, o meio que o *eu* usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialéctico entre realidade e ficção” (p.42).

Ao que parece, Leonilson está muito próximo desse procedimento com a ambigüidade em seu trabalho. Tal qual o autor romântico, Leonilson estabelece certa ironia à medida que, ao criar sua obra, reflete sobre a própria produção artística e, talvez simultaneamente, reflete sobre si mesmo, deixando marcas da relação entre as duas perspectivas discursivas. Obviamente que a ironia, que aqui chamamos de romântica, não é a mesma daquela jocosa praticada pelos trágicos. Trata-se de uma ironia delicada, produzida simplesmente pelo jogo de sentidos que ao mesmo tempo deflagram e ocultam a figura de homem comum do autor.

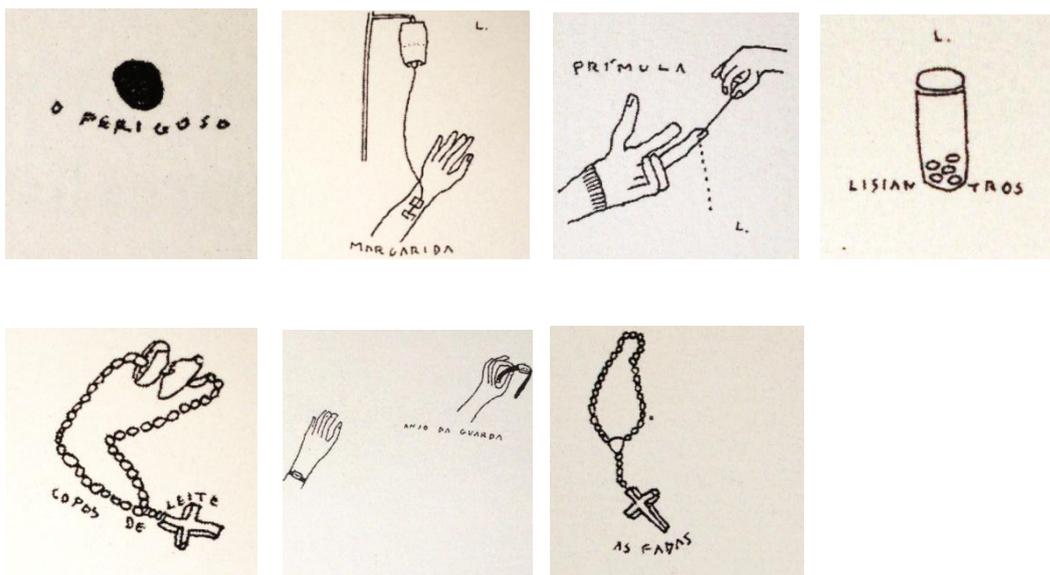
Essa ironia, junto das tensões ambíguas geradas pela obra, parece criar uma das forças essenciais do trabalho. Força essa intimamente ligada ao ato autobiográfico e, em consequência, ao *Corpo em Trânsito*. Sabemos que a intenção do artista em conjugar na obra elementos de sua vida pessoal abre caminhos para novos fluxos potenciais de sentido, o que parece acontecer em “34 com scars”. A obra constitui-se como um jogo no qual um aparente silêncio tomado pelo branco anti-séptico, vai ganhando volumes e chiados. Parece-me um efeito similar àquele sugerido por José Saramago (2004) em *Ensaio sobre a cegueira*, no qual uma angústia total toma conta diante da treva branca que repentinamente cega os olhos. No romance de Saramago, uma espécie de epidemia faz com que diversas pessoas percam a visão, as quais acabam sendo excluídas do espaço social comum, uma vez que o surto parecia contagioso, e são obrigadas a buscar outros caminhos perceptivos para conseguir sobreviver e salvaguardar a lucidez. Na obra de Leonilson, a constatação do silenciamento também sugere outros caminhos para aguçar as percepções, que vão se

apurando em busca de uma nova visão, estabelecida por meio de outros códigos. No entanto, é preciso que saibamos do jogo de esconder proposto pelo artista. Ora ele toma um pouco de si para exibir na obra, ora apaga a referência. E essa atitude do autor, de estabelecer uma relação entre obra e sua vida de homem comum, desencadeia uma tensão irônica que torna a obra vibrante e fonte de desdobramentos constantes.

### 3.2 . AUTO RETRATO II: O PERIGOSO



54 - Leonilson - série "O Perigoso", 1999



55- Detalhes dos desenhos da série "O Perigoso"

Ironia certamente também será umas das marcas da série *O Perigoso* (Fig.54-55), que se constitui de sete desenhos de dimensões 30,5 x 23 cm cada, feitos com nanquim e sangue sobre papel. O primeiro desenho da série já deflagra a ironia que configura a obra, trata-se de um papel quase todo em branco contendo, na parte superior central, uma pequena gota de sangue, de Leonilson, sobrescrita pelo dizer: *O Perigoso*. Novamente se repete o jogo entre o silenciamento e a auto-exposição. Nesse caso o autor é mais enfático em relação à exposição de sua figura de homem comum. Uma gota de seu próprio sangue faz do trabalho uma espécie de extensão de seu próprio corpo. Um fragmento de sua constituição física encorpa uma inscrição sobre o papel vazio. A outra inscrição, no entanto, é geradora de ambigüidade, trata-se do adjetivo *perigoso* substantivado com o acréscimo do artigo definido *o*. Será que *O Perigoso* refere-se ao desenho, ao sangue, ou à Leonilson?

A partir dessa ambigüidade certamente teremos de, mais uma vez, nos aprofundarmos nas águas de *El Océano Leonilson*, para encontrarmos caminhos

possíveis para os fluxos das idéias do trabalho. Principalmente a partir do final da década de 1980, Leonilson fez questão de discursivisar sobre sua orientação homossexual, notadamente inscrita em sua produção artística. Vale lembrar que Leonilson fez parte de um momento da história de renovação dos posicionamentos sociais em relação a relacionamentos homoafetivos. Tal postura fez-se clara em diversas outras obras do artista, nas quais recorrentemente aponta questões ligadas à dificuldade e frustrações amorosas homoeróticas. Levando em consideração os discursos que permearam a obra de Leonilson, vale a pena chamar a atenção para a fala de Mary Del Priore lembrando que “Apesar do risco da AIDS – a descoberta popularizada nos anos 80 -, a sexualidade foi desembaraçada da mão da igreja, separada da procriação graças aos progressos médicos e, mais, foi desculpabilizada pela psicanálise e mesmo exaltada” (DEL PRIORE, 2005, p. 312).

No entanto, como também já alerta Del Priore, desde o começo dos anos 1980, o estigma da AIDS começa a assombrar, principalmente os grupos gays. Lembremos, através dos esclarecimentos de Anne Marie Moulin, que:

Doença sexualmente transmissível, a Aids avançava na contracorrente da liberação dos costumes dos anos 1960. À semelhança das epidemias do passado, era interpretada por algumas pessoas como vingança divina e ressuscitava a intolerância, e até a procura de bodes expiatórios. Epidemiologistas diziam que a multiplicação dos vírus ocorrera nos backrooms dos homossexuais ou nas redes de trocas, tirando de sua latência um vírus que saíra da profundidade das florestas (MOULIN, 2008, p. 30).

Desse ponto de vista, as preocupações com a doença já apareciam nas obras de Leonilson durante toda a década de 1980. Um certo temor sempre pairava na

retratação da epidemia, como se pode notar nos dizeres: *Moedas de artista, dias contados, Você não escapa e Com ela sempre por perto*<sup>19</sup>, como nos lembra Lagnado (1995).

É no mês de agosto de 1991 que Leonilson de fato faz o teste e descobre ser soropositivo ao vírus HIV. A partir de então, o tema, antes abordado em sua obra como elemento discursivo do meio no qual o artista estava inserido, agora se torna visto pelo viés íntimo do homem comum que se descobre doente. E descobrir-se doente no final do século XX tem um peso diferenciado. “Aí está situado o paradoxo da grande aventura do corpo no século XX. O exibicionismo da doença não é mais admissível, reduzido pelo ideal de decência” (MOULIN, 2008, p. 19). É daí que se deflagra o peso de estar infectado por uma doença incurável num tempo da maior excelência da medicina em toda a história passada até então. Por isso:

A Aids ocupa um lugar à parte na história do corpo do século XX, embora só tenha marcado as suas duas últimas décadas. Tal como a sífilis, ligada à exploração do Novo Mundo, como a cólera, associada à aceleração dos transportes e à expansão colonial, infligiu um duro desmentido a um século que pretendia eliminar as doenças infecciosas. Projetou uma sombra sobre a liberdade sexual, abalou os usos e costumes dos eruditos e dos homens comuns, e mostrou claramente a grandeza e os limites da ciência (MOULIN, 2008, p. 33).

Mediante tais reflexões, pode-se inferir que *o perigoso*, apontado na obra, está se referindo ao sangue infectado por uma síndrome maior do que as possibilidades da ciência em controlá-la e que, por metonímia, refere-se à Leonilson, como figura

---

<sup>19</sup> Dizeres extraídos de obras de Leonilson por Lisette Lagnado no texto “O pescador de palavras” (LAGNADO, 1995).

representante desse mal, o qual, em síntese, ocupa o posto de um sujeito de exceção. Ou seja, em um tempo de extermínio de doenças que assolaram a humanidade, como a tuberculose, a rubéola ou a poliomielite, estar infectado por uma nova doença incurável seria o equivalente a rebelar-se contra o esforço coletivo pela saúde e pelo aumento da expectativa de vida. Já havia, nesse período, um discurso oficial polido que colocava a situação dos doentes em direção à inclusão e não à exclusão do sujeito na sociedade. Mas na prática isso não funcionava bem assim. Na conversa entre Lisette e Leonilson, eles tratam desse trabalho:

[Leonilson] (...) talvez *O Perigoso* seja irônico. Especialmente se você olhar para os títulos. Estou falando de algo bem chato, bem desagradável. Você acha que é um trabalho cético?

[Lisette] - *Eu acho o título O Perigoso de uma ironia demolidora.*

- E você vê, é só uma coisinha...

- *Você usou uma imagem elíptica. É pela ausência que a gente vê o poder do perigo. É muito irônico ver uma mera folha de papel e pensar no "perigoso". A própria delicadeza e fragilidade dos desenhos se antepõem ao adjetivo do "perigoso". A discussão é "o que é perigoso hoje?".*

- Eu sou uma pessoa perigosa no mundo. Ninguém pode me beijar. Eu não posso transar. Se eu me corto, ninguém pode cuidar dos meus cortes, eu tenho que ir numa clínica. Tem gente perigosa porque tem uma arma na mão. Eu tenho uma coisa dentro de mim que me torna perigoso. Não preciso de arma. Basta me cortar. Veja os caras nas prisões com HIV positivo: eles se cortam e ficam ameaçando contaminar os outros. Eu me lembro uma vez, logo que fiz o teste, tive que fazer um monte de exames. Fui ao hospital tirar sangue. Quando entrei na sala, a moça olhou para mim, virou para a amiga dela e falou: "lil, essa daí é daqueles que a gente precisa usar luva". É claro, concordo plenamente (LAGNADO, 1995, p. 123-124).

Desse modo, Leonilson levanta uma discussão delicada e ao mesmo tempo polêmica com o trabalho: estar doente infectado por HIV significa não somente o

sofrer com as conseqüências e sintomas da doença, mas, sim, torna-se um ser de exceção na sociedade, fonte de *perigo* para os outros que estão ao seu redor. É ele o perigoso, o que faz da obra, mais uma vez um ato autobiográfico, estabelecendo nela, já que se trata de um não-corpo corporificado, a potência do Corpo em Trânsito. A ironia do trabalho vem dessa relação entre a delicadeza do trabalho e a crueldade do assunto, entre a minúscula gota de sangue, e todo o perigo que ela representou nesse período, entre a palavra que dá título e a figura que ela acompanha, promovendo esse jogo romântico na configuração do Corpo em Trânsito.

Os outros seis desenhos da série, no entanto, caminham em reflexo ao estabelecido no primeiro. Segue a ironia nos títulos, porém acompanhada de certo efeito de sublimação. Ainda apresentam-se a valorização do espaço em branco do papel marcado por pequenas inscrições no alto da folha. Nenhum dos outros seis desenhos apresenta sangue, sendo feitos somente com nanquim. E todos eles têm a representação de um símbolo, ou de uma ação, acompanhados, assim como no primeiro, por um substantivo.

No segundo desenho, apresenta-se um fragmento de um suporte de soro que está ligado a um fragmento de um braço, abaixo a inscrição *Margarida*. No terceiro, temos uma mão com uma agulha furando o dedo de outra mão, que respinga sangue, acima a inscrição *Prímula*. Em ambos, nota-se a relação das mãos com instrumentos hospitalares, numa alusão ao sofrimento de se estar doente e ser constantemente invadido, furado, dilacerado. Os nomes de flores que acompanham os desenhos, no entanto, parecem buscar um contraponto à dor e à angústia do estar doente. *Margarida* traz a simbologia da pureza e da inocência, e *Prímula* marca o viço da juventude. No quarto desenho, um pote de remédios é atravessado pela inscrição

*Lisianthos*<sup>20</sup> e, no quinto, um rosário acompanhado do escrito *copo de leite*, mostram a separação em relação ao corpo físico. Temos simbologias daquilo que pode curar atrelado à fé. Os nomes de flores, que acompanham em inscrições grafadas, fazem alusão a certa nobreza sagrada, reforçando a relação com a fé cristã. No penúltimo, sexto desenho, vemos uma mão usando um relógio de pulso e, mais acima, a mesma mão, agora segurando o relógio, subscrita pela locução substantiva *anjo da guarda*. Nota-se a relação do tempo que, de certo modo, já está contado, através do relógio - primeiro no pulso e depois se desprendendo dele -, e também a relação da dissociação entre corpo e matéria, numa possível alusão àquilo que fica e àquilo que vai além do tempo marcado. A relação com o anjo da guarda marca um rito de encontro e passagem de um estado material para um outro espiritual. Finalmente no último, temos a volta do rosário com o crucifixo, em movimento como se fosse balançado, subscrito pelo dizer *as fadas*. Apresenta-se a constatação do fim, e o encontro com os seres de outro plano, como seriam as fadas.

Ao longo da série, constrói-se um percurso narrativo que desenvolve uma saga desde a constatação do perigo de morte até a morte efetiva. Esse percurso não era inteiramente real, quando foi criado, mas uma projeção do que acontecia e aconteceria com a vida do artista ao longo do tempo. É a criação do Corpo em Trânsito que permite ao observador levar em conta esses sentidos. Leonilson escolhe o rompante da ironia, método abrupto que quebra a linguagem ética possível, em nome de um efeito desestruturador que possa criar um diálogo entre uma possível essência da obra e outra essência do observador. A ironia rompe a ética e causa uma instabilidade, de modo que o observador também será obrigado a se despir de certos pudores para ir além. Na necessidade da comunhão, o trabalho então ganha outro

---

<sup>20</sup> Refere-se à flor *Lisianthus*.

modo de existência, algo próximo de um plano sublime, e conduzindo por um caminho que, embora leve ao fim, vai remediando a dor do mal-estar inicial e dando certo conforto na glorificação da morte. O tempo que se desprende junto do *anjo da guarda* e *as fadas*, que selam o fim com o rosário, acalantam não mais apenas o perigoso que se foi, mas também o observador que aceitou percorrer o caminho em comunhão.

### 3.3. AUTO-RETRATO III: J.L.35



56- Leonilson, "JL 35", 1993.

A última obra a ser analisada aqui é “J.L. 35” (Fig.56), produzida em 1993. Trata-se de um saquinho de voile de 15,5 X 15,5 cm, alaranjado, mais uma vez com um bordado, nesse caso na parte central, com a inscrição que dá nome ao trabalho. Notam-se várias semelhanças com o primeiro trabalho analisado, como as irregularidades da costura, o bordado e a informação da idade de Leonilson. O que se apresenta de novo são as iniciais de seu nome: J.L., José Leonilson, assim como em “El Puerto”, estava o apelido LEO. É, mais uma vez, o bordado que irá criar a alusão ao auto-retrato. Mas em que sentido esse pequeno saco vazio poderá apresentar-se em alusão a José Leonilson? Será ele um não-corpo corporificado? Qual será a ironia possível na articulação do artista/autor que torna possível o Corpo em Trânsito?

Não posso deixar de dizer que quando olho para esse trabalho, mesmo através da reprodução, tenho uma impressão claustrofóbica. O saco está costurado por todos os lados, e a única saída está amarrada, presa. No entanto, algo está ali. Algo de Leonilson está ali. Talvez seu corpo, mas não exatamente o seu corpo-matéria, pois o saco está vazio. Até mesmo o bordado que apresenta a referência a José Leonilson, homem comum, está cercado por todos os lados. Pontos ligeiramente irregulares cercam o espaço. Mais uma vez, Leonilson retrata-se cercado, as marcas de sua identidade foram inscritas, por ele mesmo, trancadas num espaço restrito.

Evidencia-se, mais uma vez, uma referência auto-reflexiva na obra da relação do artista como homem comum. Mas, nesse caso, antes de desenharmos os percursos do Corpo em Trânsito, buscando estabelecer as relações possíveis de sentido entre a obra e a vida de Leonilson, retomo alguns pontos do conceito de Corpo sem órgãos, de Deleuze e Guattari.

Vejamos, a questão central para o CSO seria o desejo. O desejo, nesse caso, entendido não só pelo viés sexualizado, mas levando em conta o desejo pela vida, pela morte, pelo passeio, pelo consumo, pelo prazer, pela arte, e por aí infinitamente. Mesmo assim, a primeira vista a obra não parece sugerir exatamente isso. O que se nota é o cerceamento de algo, aliás, algo referido à Leonilson. No saquinho temos marcas identitárias de Leonilson, a idade e as iniciais, que estão cercadas por pontos de bordados. O próprio saco nada mais é do que um tecido costurado, nos lados e embaixo, e amarrado na boca. Com isso tudo, parece claro que a primeira referência seria a de limites. Limites para as bordas, limites para o espaço, limites para Leonilson. Caracterizando-se, a própria obra, pelo tema da limitação.

Talvez seja esse o *start* para outro mergulho oceânico, tendo em vista os subsídios para a construção do Corpo em Trânsito. Para tanto, torna-se fundamental a recordação de que, já nesse momento da vida, Leonilson encontrava-se bastante debilitado pelos efeitos da doença, pelos remédios excessivos, as internações constantes, a luta contra um mal até então invencível. Na entrevista com Lagnado, feita no mesmo ano da produção da obra que observo, Leonilson comenta:

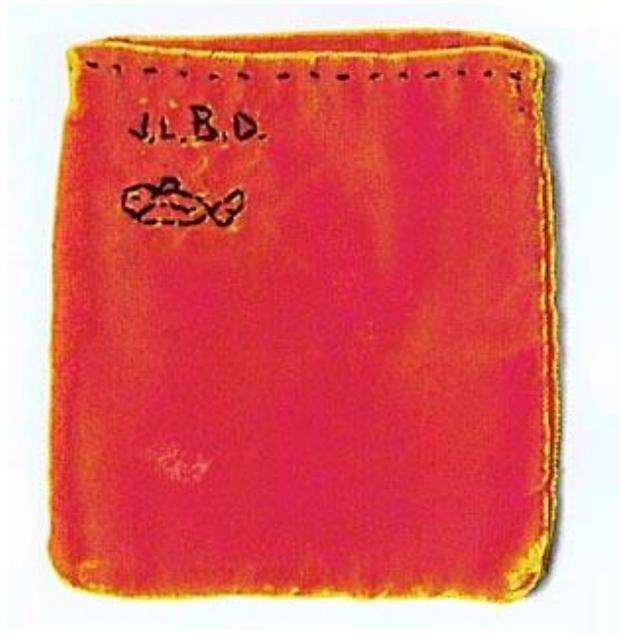
Eu fiz teste de HIV e deu positivo há um ano atrás. E eu não senti nada. Você imagina? Eu já vi vários amigos em desespero, e eu não. Eu não senti ab-so-lutamente nada. Falei: “Mais um fato na minha vida”. Depois do teste, já fiquei desesperado, ainda fico deprimido. Mas o que eu sei é que minha qualidade de vida tem que ser a melhor possível. Isso implica saber que, de manhã, eu tenho que me levantar e tomar doze comprimidos, cinco vitaminas, mais, mais, mais. A cada três meses, eu tenho que fazer aplicações de um remédio japonês e outro americano que custam uma fortuna. Antigamente, eu passava meus limites. Hoje, se estou cansado, nem me levanto da cama. Também penso que me tornei muito mais receptivo. Não sei se eu tenho mais seis meses, dois anos ou vinte.

Então, não por dó nem piedade, minha relação com as pessoas melhorou muito (LAGNADO, 1995, p. 98-99).

Ora, inevitavelmente, nesse momento da vida a reflexão acerca do Corpo sem Órgãos é certa. O desejo, como disseram Deleuze e Guattari, é primeiro o desejo de vida. Leonilson deseja a vida, deseja a continuidade de sua vida, mas sabe de algo que o impede. A doença é de uma crueldade tal que, fatalmente, em pouco tempo seu desejo pela vida não seria suficiente para mantê-la. Ainda assim, como se pode notar na fala transcrita acima, Leonilson: sabe que *a qualidade de vida tem que ser a melhor possível*. Chegamos aí no ponto exato do caminho pela construção de um CsO. “Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11). Obviamente que Leonilson criou muitos CsO ao longo de sua vida. Mas, nesse momento, a sua criação é mais fundamental do que em outras vezes. Por mais que pudesse ter falhado, agora já não podia mais. Mas como não falhar?

Leonilson propôs, em “J.L. 35”, um pouco mais, ou muito mais, do que um auto-retrato. Ele propôs um retrato da limitação. Essa limitação é aquela que nos acompanha nas situações de total passividade. Quando mesmo querendo reagir, percebemos que nossas mãos estão atadas por nós cegos. A impossibilidade diante do tentar criar para si o Corpo sem Órgãos – questão de vida – e perceber que, mesmo tomado por prudência, ele estará limitado.

Lisette Lagnado faz uma rica contribuição para a compreensão de algumas dessas obras que o artista criou no último ano de sua vida<sup>21</sup>, apontando-as como relicários. *J.L. 35*, e outras, como *J.L.B.D.* (Fig.57) (uma espécie de um bolso de tecido com as iniciais bordadas), teriam essa função dos relicários que “carregam a imagem remanescente após a morte” (LAGNADO, 1995, p. 57). E é nessa imagem final, advinda da contribuição de Lisette, que enxergo a ironia nesse trabalho. A ironia



57- Leonilson, "JLBD", 1993.

de lutar contra a morte, querendo a vida a todo custo sem poder tê-la e, ainda assim, criar para si um relicário sublimando a própria morte. A luta fatal contra a morte, mesmo reconhecendo que ela já está perdida. Uma ironia que mais uma vez não é em absolutamente nada jocosa, mas que guarda em si a doçura daqueles que sabem olhar para si, sentir a dor do reconhecer-se e ainda assim sorrir de canto de boca.

Trata-se, portanto, assim como os outros trabalhos mencionados, de um autorretrato irônico. Novamente vinculando-o ao modo dos românticos, Leonilson não se exhibe explicitamente, é pelas pistas que vamos chegando até ele. O mergulho vai aos poucos submergindo do mais externo ao mais interno e, à medida que nosso corpo se infiltra, através de nosso olhar, é que podemos notar ali um homem comum, falando

---

<sup>21</sup> Leonilson partiu em 1993, ano da criação da obra analisada.

de si, trazendo para compartilhar conosco “a dor e a delícia de ser o que é”, como nos diz Caetano Veloso em “Dom de iludir”.

Ora, a possibilidade tão clara de conjugar os fluxos que emanam da obra de José Leonilson e os próprios fluxos que corriam por sua vida, junto das referências ao corpo nos trabalhos – já que são espécies de auto-retratos– possibilita, sem dúvidas, a constituição do Corpo em Trânsito por entre os trabalhos abordados. São trabalhos que, somados aos subsídios externos possibilitam o pacto autobiográfico, podendo desdobrar essa potência entre obra, vida e observador em comunhão. E é nesse sentido que o ato de fruição da obra pode se tornar um mergulho: *El Océano Leonilson* torna-se convidativo para a infiltração de suas águas.

Ao pensar a vida do artista como um oceano, em fluxo constante, e dos trabalhos como ondas, que partem, ao mesmo tempo, de uma agitação interna e de forças externas, alude-se a certa noção de imanência. Pensar o plano de imanência segundo Deleuze é aproximar-se do caos, “um afluxo incessante de pontualidades de todas as ordens, perceptivas, afetivas, intelectuais, cuja única característica comum é a de serem aleatórias e não ligadas” (ZOURABICHVILI, 2004, p.40). Isso porque, para o filósofo, o que caracteriza o caos não é propriamente um movimento que conduz uma questão à outra, mas sim a impossibilidade de relação entre elas, que promove esse movimento constante de contradições e oposições. Esses movimentos estariam conectados a certo conceito de vida e multiplicidade, já que a impossibilidade de um único plano superior capaz de orientar em direção exata, desdobra a vida em multiplicidades.

A imagem dos planos de imanências, nesse sentido, parece ser do caos que se orienta nos movimentos dos oceanos. Águas em quantidades indescritíveis que

carregam em suas profundidades vidas de diversas espécies, todas sob os fluxos imprevisíveis das marés, que reagem a condições externas a elas.

Victor Hugo já havia se atentado para essa relação, fazendo do mar e das ondas (Fig.58) parte de sua rítmica de exploração dos mistérios da vida. Didi-Huberman comenta sobre Hugo:

(...) compreendamos, em primeiro lugar, que Hugo toma tudo, toma “o tudo” – em sua infinita variedade – como campo de seu trabalho poético; mas que, em tudo, através de tudo, bate esta palpitação característica que é preciso chamar de *a vida*. A arte poética de Hugo, o ritmo de seus versos, o tema de seus romances, a estrutura de seu pensamento, a energia de seus desenhos, tudo isso faz apelo a – ou tem sua origem em – um filosofia da vida (DIDI-HUBERMAN, p. 121).



58- Victor Hugo "Meu Destino" 1867.

Continuando, Didi-Huberman ainda pontua que, diferentemente do realismo de Courbet, no sentido da representação verossímil da realidade, a obra de Victor Hugo não é a representação do mar como se vê. A obra é consequência do “afogar-se no que se olha” (p. 125), ou seja, compõe-se pela extensão dos fluxos de imanência, longitudinais e latitudinais, que configuram a vida. Assim como nos trabalhos de Leonilson.

A vida em oceano também é exibida pelo artista brasileiro, sem que o trabalho se torne mera representação dela. “34 com scars”, “O Perigoso” e “J.L.35” não são a descrição de momentos da vida de Leonilson, muito mais que isso, são fruto dos fluxos imanentes que, de modo caótico, configuravam sua vida.

Em contato com o observador, entretanto, esses fluxos continuam. Se atravessam do artista para a obra e, dela, prosseguem até o observador. É nesse sentido que as obras, sendo vida, aguçam para a vida. Isso é, são parte dos fluxos de vida de Leonilson, constituem-se enquanto obras, e promovem encontros com os observadores que podem obrigá-los ao pensar.

Os trabalhos abordados de Leonilson, nesse sentido, operam como a ressaca marítima. Constituem-se enquanto forças potenciais intempestivas, as quais carregam traços da vida do artista, e que, diante do observador, estouram em direção a ele, trazendo-o junto de si para o mergulho em *El Océano Leonilson*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mergulhar em Oceanos, Gritar junto das cartografias, Chocar a casca dos ovos em busca da Figura, são ações como essas que a constituição do Corpo em Trânsito pode permitir ao observador. Trata-se de poder se deixar levar pelas obras artísticas estimulado pelo ato autobiográfico que ali se revela.

Nas obras de Leonilson, o convite a compartilhar a vida dele, quando se está diante dos trabalhos, é atividade constante. Em uma exposição no Centro Cultural São Paulo, ele montou uma instalação na qual embalou livros de sua biblioteca particular em peças de seu próprio guarda-roupa e empilhou-os. Um oferecimento do seu corpo aos que por ali passassem: daquilo que costuma vestir sua pele e daquilo que costumava alimentar sua mente. O processo de fruição da obra é também momento de comunhão podendo o artista, a obra e o observador celebrarem juntos.

Fernanda, nos convida, mas também exige a presença. Estar diante de seus trabalhos impossibilita a impassibilidade: é necessário gritar com ela. Seu próprio corpo também se oferece, mas não é só o que importa, por isso muitas vezes ele se apresenta acompanhado de outros, mesclado, fundido. E a indignação que parte de seu peito nos contagia e junto dela também erguemos bandeira contra a padronização do corpo, ainda que seja em silêncio, ainda que seja sozinho, ainda que ninguém saiba.

Nazareth nos seduz, atrai-nos até os limites de suas obras para nos contar ao pé de ouvido o quanto doem certas experiências. Aparentemente, ali só há uma casca, pura matéria, mas, quando olhamos mais detidamente, são sofrimentos encapsulados em lâminas. Se é brilhante e fina para o olhar, é cortante e grave nos sentidos. Trata-se de corpos que correm riscos, que podem estar a poucos centímetros do golpe fatal, como o próprio corpo de Nazareth esteve. Por isso, deve-se estar atento.

É isso que se pretendeu com o *Corpo em Trânsito*: buscar caminhos de trânsito para os sentidos autobiográficos que se constituem enquanto potências em uma obra. No entanto, ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, e em contato com alguns dos artistas que estiveram presentes, pareceu freqüente algum incômodo em relação à classificação de um trabalho como autobiográfico. Não uma negação, mas um cuidado associado ao fato de que uma classificação desse tipo poderia restringir os sentidos que o trabalho pode apresentar, restando, à obra assim classificada, a limitação em ser uma espécie de espelho do próprio artista. Certo temor que, às vezes, faz parecer que criar ou abordar obras autobiográficas seria driblar os caminhos das discussões universais, em favor de si mesmo, em culto a um só eu.

A forma como se buscou desenvolver tal questão nesta dissertação, porém, foi abertamente outra: o eu enquanto multiplicidade. Deleuze e Guattari dizem: “Escrevemos o *Anti-Edipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (DELEUZE, GUATTARI, 1996, p. 10). Essa bem humorada relação que os autores estabelecem entre o contato que tiveram, em dois, para escrever o trabalho nos faz ter dimensão dessa multiplicação do eu. O que nos leva a entender que o sujeito não é estático e, muito menos, único, de modo que em cada situação, em cada tempo, diante de cada necessidade ele se desdobra, se refaz: a um só tempo torna-se muitos.

Além disso, depois do legado de Duchamp, de Beuys, de Louise Bourgeois, fica claro que o artista nada mais é do que uma figura comum. Por esse aspecto, sabemos que suas estratégias artísticas podem levar em conta suas vidas, mesmo que sejam elas imperfeitas ou pouco adequadas aos padrões da sociedade. Eles não são, necessariamente, modelos ou mitos, mas, antes disso, cidadãos do mundo: sujeitos em constantes multiplicações. Não há mais barreiras estanques que separam, em espaços distintos, o artista, o crítico e o público. Com o *Corpo em Trânsito*, pretende-se pensar a produção artística diante desses novos paradigmas.

Quando se propôs pensar os *Percursos para Construção do Corpo em Trânsito*, pretendeu-se contribuir com mais uma possibilidade de caminho, dentre todos aqueles que as obras apresentam em potencial, que pode ser um multiplicador de sentidos diante do observador. Não quero dizer que a obra que produz o Corpo em Trânsito torna-se exclusivamente autobiográfica, e que, a partir dali, cada sentido possível no trabalho deverá ser atrelado à vida do artista. A produção do Corpo em Trânsito potencializa sentidos abre caminhos, mas nunca fecha nenhuma dos outros. É por essa perspectiva que procurei canalizar meu esforço. Primeiramente tomando o Corpo em Trânsito como problema e, depois, tomando-o como amigo/companheiro, já que a sua produção foi essencial para que as abordagens das obras de Nazareth Pacheco, Fernanda Magalhães e Leonilson fossem possíveis.

No fim das contas, tendo a pensar que as reflexões sobre o Corpo em Trânsito buscam espaço diante dos modos de operar diante da fruição da produção artística nas artes visuais. Mais especificamente, diante de obras que guardam junto de si algo do artista que a criou. A opção em pactuar dessa força que o trabalho guarda é do observador, e se ele quiser firmar o pacto, e se a obra tiver ali um corpo querendo transitar, então o Corpo em Trânsito poderá ser produzido, e os sentidos que as obras autobiográficas trazem serão divididos e potencializados, de modo a desdobrar o trabalho artístico. E o que seria das obras de arte se não estivéssemos sempre buscando articulações para desdobrá-las? É desdobrar o que se pretendeu propor com o Corpo em Trânsito. Formatar caminhos de sentidos possíveis em obras que trabalham questões do corpo e que são dotadas de potências autobiográficas.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. LITERATURA E AUTOBIOGRAFIA: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*. v.4, n.7, Rio de Janeiro, 1991. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/revista/arq/148.pdf>>. Consultado em 06/2009.

AMARAL, Aracy. *Espelhos e sombras*. Catálogo da exposição. Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1994.

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*. [trad. Introd. notas Márcio Seligmann-Silva] São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

BERNSTEIN, Ana. Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein. IN: *Caderno Vídeo Brasil*. Associação Cultural Vídeo Brasil, n.1, São Paulo, 2005.

BEZERRA JR, Benilton. *Novas Fronteiras da Subjetivação*. Palestra no programa Café Filosófico CPFL. Gravada em 03 jul. 2009. Disponível em <<http://www.cpfcultura.com.br/video/integra-novas-fronteiras-da-subjetivacao-benilton-bezerra-junior>>. Consultado em 11/2009.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure; OBRIST, Hans-Ulrich. *Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai* [trad. Álvaro Machado, Luiz Roberto Mendes Gonçalves] São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Revista Estudos Históricos*, v. 1, n. 21, 1998. Disponível em <<http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewArticle/2071>>. Consultado em 06/2009.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. [trad. Rejane Janowitz] São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Objetos dependentes/Texto para catálogo de apresentação da exposição da artista plástica Nazareth Pacheco*. Rio de Janeiro: Editora: FUNARTE, 1991

\_\_\_\_. Uma realidade... dilacerante: A produção de Nazareth Pacheco/Texto para catálogo de apresentação da exposição da artista. São Paulo: Galeria Valu Oria, 1997.

\_\_\_\_. *Arte Contemporânea - Nazareth Pacheco/Gustavo Rezende/Fascículo*. São Paulo: Lemos Editorial, 2001 (Fascículo).

CHNAIDERMAN, Mirian. IN: PACHECO, Nazareth. *Nazareth Pacheco*. Texto de Mirian Chnaidermam. Fotografia de Romulo Fialdini. São Paulo: D&Z, 2003.

CRARY, Jonathan . A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. IN: CHAUNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. [trad. Saulo Krieger] São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa e os signos*. [Trad. Abílio Ferreira] Porto: Rés, 1970.

\_\_\_\_. O ato de criação. [trad. José Marcos Macedo] Folha de S. Paulo. São Paulo, 27, jun. 1999. Disponível em < [http://www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br/](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/)>. Consultado em 05/2009.

\_\_\_\_. *Diferença de repetição*. [Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado] Rio de Janeiro: Graal, 2006.

\_\_\_\_. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

\_\_\_\_. Spinoza. Le Cours de Gilles Deleuze (Cours Vincennes - 24/01/1978). Trad. Francisco Traverso Fuchs. Disponível em [www.dossie\\_deleuze.blogspot.com.br](http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br).

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *Mil Platôs*. [trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik] Vol 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Félix. *Mil Platôs*. [trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik] Vol 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. [Trad. Paulo Neves] São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_. A imanência estética. *Alea* [online], v.5, n.1, 2003.

DUCHAMP, Marcel. O ato criado. IN: BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo, Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas...* São Paulo: Perspectiva, 1986.

FERRAZ, Maria de Lourdes A.. *A Ironia Romântica: Estudo de um processo comunicativo.* Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1987.

FONTES, Malu. Os percursos do corpo na cultura contemporânea. In: COUTO, Edvaldo Souza; GOELLNER, Silvana Vilodre (orgs.) *Corpos Mutantes: Ensaio sobre (D)eficiências Corporais.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. IN: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema.* [trad. Inês Autran Dourado Barbosa] Rio de Janeiro, São Paulo: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir.* Petrópolis: Ed. Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso.* [trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio] São Paulo: Edições Loyola, 2006.

GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. [trad. Plínio Dentzien]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolíticas: Cartografias do desejo. Petrópolis, RJ, Vozes, 2005.

GUATARRI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HARLEY, Karen. Com o oceano inteiro para nadar. [filme] direção de Karen Harley. Rio de Janeiro, 1997, 20 min.

HUCK, Brigitte. IN: KRYSTUFEK, Elke. Economical Love: Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação.* [trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes] São Paulo: Cultrix, 1999.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte.* Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LABRA, Daniela Hochmann. O artista-personagem. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Federal de Campinas.

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: São tantas as verdades* – São Paulo: Projeto Leonilson: SESI, 1995.

\_\_\_\_. Para quem não comprou a verdade. São Paulo, 1997. Disponível em <<http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=3>>. Consultado em 06/2008.

\_\_\_\_. Jóias. Catálogo da exposição. São Paulo: Fundação Bienal, 1998.

LEONE, Elisabeth. Entre o tato e a visão / Texto para o catálogo de apresentação de exposição da artista. São Paulo: Unicid, 2003.

MACIEL, Sheila Dias. A literatura e os gêneros confessionais. In: BELON, Antonio Rodrigues; MACIEL, Sheila Dias (OrgS.). *Em Diálogo - Estudos Literários e Lingüísticos*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2004.

MAGALHÃES, Maria Fernanda Vilela de. *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*. Campinas, 2008. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual de Campinas.

MANZONI, Piero. A arte não é a verdadeira criação. IN: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecilia (orgs.) *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MATHIASSEN. Ann-Marie. A ironia romântica na obra novelística de Alexandre Herculano. In: *Romansk Forum*. n. 16. 2002/2. Oslo, Noruega, 2002. Disponível em: <http://www.duo.uio.no/roman/>. Consultado em 05/09/2008.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In. *Sociologia e Antropologia*.v.2. São Paulo: EPU-EDUSP, 1974.

MAZUR, Adam; SKIRGAJLLO-KRAJEWSKA, Paulina. If I want to take a picture, I take it no matter what. Entrevista com Nan Goldin, 2003. Disponível em < <http://fototapeta.art.pl/2003/ngie.php>>. Consultado em 09/2009.

MESQUITA, Ivo. Nazareth Pacheco: El cuerpo em construcción / The body under construction. *Poliester*, vol.3, n.9, verano de 1994.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato contemporâneo* - Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MEYRIC-HUGHES, Henri. A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização. IN: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (orgs). *Arte Crítica e Mundialização*. São Paulo: ABCA : Imprensa Oficial do Estado, 2008.

MOULIN, Anne Marie. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. [trad. Ephraim Ferreira Alves] Petrópolis: Vozes, 2008.

ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. IN: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche / Deleuze: Arte, Resistência: Simpósio Internacional de Filosofia* (2004). Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, Fortaleza, CE: Fundação da Cultura, Esporte e Turismo, 2007.

OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. Revista D.E.L.T.A. Documentação de estudos em Linguística teórica e aplicada. São Paulo, v.18, n.1, 2002.

ORLANDI, Luiz B. Lacerda. Corporeidades em minidesfile. IN: FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda(orgs.) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

ORY, Pascal. O Corpo Ordinário. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. [trad. Ephraim Ferreira Alves] Petrópolis: Vozes, 2008.

PACHECO, Nazareth. Objetos Sedutores. São Paulo, 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. A lei do Desejo e o Desejo Produtivo: Transgressão da Ordem ou afirmação da diferença?. In: PHISYS. Revista de Saúde Coletiva, v.14, n.1. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-73312004000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73312004000100007)> . Consultado em 18/01/2009.

PIANOWSKI, Fabiane. O corpo como arte: Günter Brus e o acionismo vienense. Revista Observaciones Filosóficas, nº 5, 2007. Disponível em: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html>>. Consultado em 15/01/2009.

PRIORE, Mary Del. *História do Amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. Ninguém é deleuziano. IN: O Povo, Caderno Sábado, Fortaleza, 18 de nov. 1995. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>>. Consultado em 06/2009.

ROVINA, Márcia Regina Porto. *A poética autobiográfica na arte contemporânea*. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Universidade de Campinas.

SANT'ANNA, Denise Bernizzi de. Cuidados de si e embelezamento feminino: fragmentos para uma história do corpo no Brasil. In: *Políticas do Corpo – Elementos para uma história das práticas corporais*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1995.

SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal : Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. Porto Alegre, 2006. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

\_\_\_\_\_. Indisciplina do desejo: notas sobre a representação do corpo masculino na fotografia. IN: STREY, Marlene Neves; CABEDA, Sônia T. Lisboa (orgs.). *Corpos e Subjetividades em exercício interdisciplinar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

\_\_\_\_\_. Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea. *ArtCultura*, v. 10, n. 16. Uberlândia, jan-jun 2008. Disponível em <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A\\_Santos.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF16/A_Santos.pdf)>. Consultado em 08/2009.

SEDON, Glória. A lógica da poética de Joseph Beuys ou como encontrar o próprio destino através da arte. In: *Estados Gerais da Psicanálise*, 2008. Disponível em <[www.estadosgerais.org/encontro/IV/PT/trabalhos/Gloria\\_Georgina\\_Seddon2.pdf](http://www.estadosgerais.org/encontro/IV/PT/trabalhos/Gloria_Georgina_Seddon2.pdf)>. Consultado em 01/2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Arte, dor e Kátharsis ou Variações sobre a arte de pintar o grito*. Revista ALEA, v.5, n.1, jan/jun, 2003.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*. Maio/junho/julho/agosto, n.20, 2002. Disponível em <[http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE20/RBDE20\\_06\\_MARIA\\_DA\\_GRACA\\_JACINTHO\\_SETTON.pdf](http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE20/RBDE20_06_MARIA_DA_GRACA_JACINTHO_SETTON.pdf)>. Consultado em 10/2009.

SIBILA, Paula. *O homem pós-orgânico: Corpo Subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relumedumará, 2002.

SIMONETTI, Juliana. *Poiesis: Fernanda Magalhães*. Londrina: Edições Humanidades, 2006.

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: As mutações do olhar: O século XX*. [trad. Ephraim Ferreira Alves] Petrópolis: Vozes, 2008.

TESSLER, Élida. Formas e Formulações Possíveis entre a Arte e a Vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters. In: Revista Porto Arte. v. 7, n. 11. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1996.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino; RAGO, Margareth. *Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade*. Caderno Espaço Feminino (UFU), v. 17, 2007.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual de Campinas.

TURIM, Maureen. Marina Abramovic's performance: stresses on the body and psyche in Stallation art. Revista Camara Obscura. v. 18, n3, 2003.

**ANEXO**

## **Entrevista realizada com Nazareth Pacheco, em São Paulo, no dia 03 de Agosto de 2009.**

Paulo: Venho pensando sobre alguns artistas que trazem em seus trabalhos alguma questão autobiográfica ligada ao corpo. No meu trabalho, venho desenvolvendo um conceito que chamo de Corpo em Trânsito, que se apresenta nessas obras, nas quais a noção autobiográfica se dá pelo viés de um corpo.

Nazareth Pacheco: E quais são os artistas que você tem pensado?

P: Pretendo trabalhar, mais especificamente, com três artistas brasileiros que são você, o Leonilson e a Fernanda Magalhães, mas também venho pensando nessa questão em outras obras, inclusive de artistas de fora do Brasil.

N: Chegou a pensar na Orlan?

P: Sim, tenho pensado na Orlan, na Louise Bourgeois...

N: Com a Louise eu tenho contato. Apesar de que eu acabei de chegar de Nova Iorque, e de lá eu liguei para ela, mas dessa vez eu não consegui vê-la, me disseram que ela estava na cama. E a pessoa que me atendeu me disse: Ela já está com 98 anos. E eu disse: sim, eu sei que ela já tem 98...

P: Pois é, 98 anos... e ela ainda promove aqueles encontros com artistas?

N: Não, não. Justamente eu liguei em um sábado, pois ela promovia os encontros aos domingos, mas ninguém atendeu. Fiquei preocupada, achei estranho. Então no domingo eu liguei, por volta de uma hora da tarde, o encontro geralmente acontecia às três horas, mas eu já sabia. No ano passado já não tinha acontecido o encontro.

P: E antes o encontro acontecia toda semana?

N: Todo domingo, das três as sete, às vezes um pouco mais, até sete e meia, oito horas, de acordo com o ânimo da situação.

P: De fato a Louise foi muito ativa, pois esses encontros devem ter ocorrido até pouco tempo, então?

N: Durou até três anos atrás, mais ou menos. Isso porque ela pegou uma gripe. Toda vez que alguém ligava para marcar com ela o encontro ela sempre perguntava se a pessoa não estava gripada. Ela morria de medo que alguém levasse o vírus da gripe para ela.

P: Imagina só agora, ela deve estar desesperada com o vírus dessa gripe nova.

N: Então, e eu acabei falando com uma pessoa na cada dela, eu disse que queria levar uns chocolates para ela, pois ela ama chocolate, e me disseram que ela não estava mais podendo receber, mas que iriam dizer que eu tinha ligado. Acabei ficando na dúvida em relação a como

ela está. Às vezes eu tenho contato com o Paulo Henkenhoff, que é muito amigo dela, e vou perguntar para ele afinal de contas de contas como ela está.

P: O Paulo escreveu sobre o trabalho dela, não é?

N: Bastante. Ele foi muito amigo dela. Nesses encontros, ela sempre chamava alguém para ajudar a dirigir a mesa, e, em uma das vezes que eu participei, essa pessoa era o Paulo.

P: E como é que aconteciam esses encontros? Como você chegou até ela?

N: Eu me encontrei com o Paulo em uma exposição, se não me engano, da Lygia Clark no MAM de São Paulo, em 1999. Perguntei para ele se havia alguma chance de eu ver a Louise, e ele prontamente me disse que sim e que iria viabilizar um encontro. Mas eu não consegui o contato com ela. Então, fui fazer uma viagem para Los Angeles e comprei aquele livro aquele livro dela, o ...

P: Destruição do Pai, Reconstrução do Pai?

N: Isso. Aí uma prima minha, que estava me acompanhando, me disse que quando eu chegasse em Nova Iorque era para eu procurar o telefone dela na lista, pois nos Estados Unidos, para não se ter o nome na lista é preciso pagar.

P: Então todo mundo tem...

N: Sim, para não precisar ficar pagando. Então liguei, ela mesma atendeu e eu disse que estava tentando o contato com ela através do Paulo, e ela me disse para ir até lá. Eu já sabia dos encontros, que, na verdade, não eram fechados, só era preciso saber que ele existia, pois não era preciso de uma seleção para participar, nada disso. Geralmente tinham umas oito ou dez pessoas.

P: E eram sempre convidados novos ou as pessoas freqüentavam as reuniões por um certo tempo?

N: Não, tinha só uma pessoa que sempre estava, que era uma cineasta iraniana, que registrou todos esses encontros para um filme.

P: E você teve notícia desse filme?

N: Acho que ela irá finalizá-lo só depois do falecimento da Louise. Pois ela filmou todos os encontros.

P: Nossa, será um material incrível.

N: Imagina? E a Louise tem uma personalidade muito forte, então, dependendo das pessoas choravam... (risos) era bem dramático, mas muito interessante.

P: Ela é direta, não? Lembro-me no *Destruição do Pai, Reconstrução do Pai*, de alguns textos contundentes até demais (risos).

N: Quando eu me encontrei com ela a primeira vez, eu estava em um hotel na região em que ela morava, e pensei em deixar meu catálogo, assim quando eu chegasse para a reunião no domingo ela já saberia quem eu era. E ela me convidou para entrar nesse dia, e a primeira coisa que ela fez quando eu entrei foi me dizer que eu estava com a franja do cabelo nos olhos, eu tirei e ela logo me perguntou se eu tinha problema nos olhos? Eu disse que havia nascido com problema congênito, e ela logo perguntou: a culpa foi de quem, da sua mãe ou do seu pai? E eu apenas entrando na casa dela (risos).

P: Sem dúvida totalmente direta.

N: Sim, mas ela é muito bem humorada.

P: Eu me lembro de você falando que conversou com ela pelo telefone e que ela havia pedido para você produzir algo para uma das reuniões, e que você disse a ela que faria algo em torno de 10 a 20 centímetros.

N: Foi, e ela me disse que eu era muito tímida (risos). Mas eu estava no hotel.

P: Mas você acabou trazendo e ampliando esse trabalho, não foi?

N: Sim, é verdade. Mas de fato é isso, uma pena que o acesso a ela agora ficou difícil pela idade. Eu também conheci a Orlan quando ela veio para o MAC.

P: Ah é? Parece-me que esse ano vai haver uma grande exposição dela aqui em São Paulo.

N: Teria, mas foi adiado. Acho que por falta de verba.

P: Que pena.

N: Pois é. Mas quando eu a conheci, estava pensando que veria uma super performer e tal. Mas quando você entra lá ela é uma pessoa totalmente normal. Tirando os chifres (risos), que passam quase despercebidos. Mas ela não deixou ninguém tirar fotos. A Sophie Calle também não, agora nessa exposição no SESC- Pompéia, você viu.

P: Pretendo ver amanhã.

N: No debate ela comentou isso, que aqui no Brasil todo mundo tinha mania de tirar foto, e que ela já estava até se acostumando. Eu ri e pensei: o seu trabalho é baseado em fotos dos outros (risos).

P: Pois é (risos). Ela contratou em um trabalho detetive para fotografá-la, e depois pediu que alguém fotografasse todo mundo que achava que poderia estar perseguindo-a, já que nem essa pessoa nem ela mesma conheciam quem seria o tal detetive.

N: E tudo aconteceu apenas em um dia, na verdade ela disse que não tinha dinheiro para mais dias. Eu mesma imaginei que tinha sido por um mês a perseguição. Mas não.

P: Eu acho o trabalho dela muito interessante. E tem toda essa questão ligada à vida dela também, que apresenta, portanto, certa manifestação autobiográfica. Eu pensei em incluí-la nas minhas reflexões sobre o Corpo em Trânsito, mas cheguei à conclusão de que o corpo não é uma questão importante para o trabalho dela. Parece-me que a questão da fotografia é muito mais significativa do que o corpo quando se pensa nas questões autobiográficas na produção de Sophie Calle.

N: É verdade, essa coisa da pesquisa, da investigação é que é importante. Como naquele trabalho em que ela estava em Paris e não tinha o que fazer e começou a seguir um cara. E o cara veio reclamar. Em outro, ela encontrou agenda na rua e começou a ligar para os amigos listados para saber quem havia perdido a agenda. Essa coisa de detetive, mas que de fato não está diretamente ligada ao corpo, mas, sim, à memória e tal.

P: Pois é, há uma exploração da intimidade, às vezes até dela mesma, como nesse trabalho de agora, não é?

N: Sim, chama-se “Cuide-se”.

P: E que parte de um email que ela recebeu, certo?

N: Isso, um email de rompimento de um relacionamento que ela enviou para diversas mulheres ajudarem-na entender.

P: Essa questão da autobiografia, que me parece mais freqüente na segunda metade do século XX, parece um elemento importante para a arte contemporânea, não acha?

N: Acho que sim, mas nem tudo em relação a isso é tão claro ou objetivo do tipo esse trabalho trata da vida de tal artista.

P: Concordo contigo. Em artes visuais, diferentemente da literatura, se uma obra é puramente autobiográfica, e essa é a questão exclusiva que ela trás, talvez ela se torne um pouco esvaziada.

N: Acho que a coisa mais importante é a obra se sustentar, independente da história autobiográfica. Quando você está vendo uma exposição você não é obrigado a saber que aqueles trabalho são autobiográficos. Se a exposição, ou melhor, se o trabalho depender desse tipo de informação isso me parece muito ruim.

P: Talvez isso possa soar limitador, não é?

N: Sim.

P: Tanto é quando eu trabalho com a idéia do Corpo em Trânsito eu procuro ter um cuidado de pensar que esse olhar que eu lanço para as obras que enxerga as questões autobiográficas, e dentro do qual o Corpo em Trânsito passa a existir, é sempre uma das possibilidades dentro do universo que é uma obra. Por isso eu gosto da idéia de Foucault, em relação aos discursos, quando ele pensa que um trabalho de um autor apresenta redes de discursos que se entrecruzam. Penso que quando uma obra trás questões autobiográficas, esse será um dos discursos dentre essas redes todas. Quer dizer, o artista conjuga na obra elementos de sua vida pessoal, mas isso não é a única coisa que obra trás, de modo que se o observador não estará limitado a confrontar a obra ao artista.

N: Sim. Eu acho que tem todo o repertório de quem vê a exposição e que fará com que quando ele olhe para a obra ela também possa refletir a própria vida dele.

P: Pois é. Um trabalho autobiográfico não impede que um observador possa buscar outros sentidos neles, além da biografia.

N: Daí é que vem a importância de o artista sustentar a obra formalmente para que ela não necessite dessa informação de que é autobiográfica.

P: Apesar de que algumas obras talvez precisem dessa informação, você não acha? Eu fico pensando no caso do Beuys, por exemplo.

N: Quando ele usa o feltro e a gordura?

P: Exatamente. A tal lenda, que não se sabe se é verdade ou não, de que ele caiu de avião na Criméia.

N: Eu acho que é verdade.

P: O Alain Borer, no livro *Joseph Beuys*, levanta essa questão da lenda. Mas ele diz, inclusive, que uma lenda não é algo que se deva ou precise questionar, já que não importa a noção de verdade ou ficção. Fico pensando então que, no caso do Beuys (sim a obra se sustenta sem que se conheça a tal lenda) ela é muito importante enquanto potencializadora do trabalho.

N: Sim, mas o que eu penso é que, de qualquer forma, ao visitar os trabalhos deles, mesmo que não se tenha essa informação, o trabalho se sustenta. Mas eu sempre achei que fosse verdade a história do Beuys.

P: Pois é. O Alain Borer aponta, inclusive, que o fato de enxergar essa história como uma lenda pode ser um mecanismo poético do trabalho de Beuys, que tem toda uma articulação política.

N: Sim, como o Fluxus de um modo geral.

P: Claro. Mas essa lenda, para o autor, poderia ser vista como um apoio para se entender uma questão ideológica na obra de Beuys. Mas isso não impede a obra...

N: ...de ter a sua vida própria.

P: Sim. No caso da Louise Bourgeois, também tem algumas relações com a vida dela que são importantes para o trabalho dela, não acha?

N: É, tem muito forte essa questão do pai, isso é uma coisa que ela está o tempo todo falando.

P: Pois é, a história da tutora...

N: Sim, sim, que no fim era amante do pai e que ia dar aulas de inglês. Além disso, tem aquele episódio do pai, que se chamava Louis, descascando a laranja em certa alusão sexual... ninguém sabe, de fato, se ela foi molestado por ele ou não. Mas em algum momento essa questão é sugerida por ela.

P: E na própria obra. A mãe se tornou ausente cedo, não é?

N: A mãe dela morreu muito cedo. Teve uma doença, a qual ela faz alusão naquele trabalho Arco da Histeria.

P: As aranhas também têm certa relação com a mãe?

N: A aranha por sua natureza já é um símbolo extremamente feminino.

P: Mas, além disso, tem a relação com a habilidade em tecer.

N: Ah sim, porque a família tem toda a tradição com a tapeçaria.

P: Pois é, esse foi o negócio da família, não?

N: Sim, o pai tinha um atelier em Paris e a mãe uma oficina de restauração de tapeçaria, por isso é que ela foi morar no interior. Tanto que a obra de Louise tem vários pedaços de tapeçaria. Ela também aprendeu o ofício. Eles se mudaram então para ... numa casa onde tinha um rio, tem até aquele trabalho de uma guilhotina com a casa, se lembra?

P: Sim me lembro, ...

N: E eles se mudaram para lá para que eles pudessem trabalhar com o rio para lavar as tapeçarias, por essas coisas dá para perceber que a história da vida dela está muito presente na obra.

P: Sim, e em muitas vezes isso parece se desdobrar em questões ligadas a dor. Isso me parece uma constante, não acha?

N: Ela fala muito que a obra possibilita resolver a questão do medo. O medo pode ser resolvido quando ela formaliza uma obra. Ela trabalha com o medo, claro que não de modo totalmente direto, e isso resulta em um objeto o qual ela pode lidar e manipular, de modo que se objetualiza uma fantasia.

P: Sim, isso faz todo o sentido. Tenho refletido bastante sobre a idéia do ato criador para Deleuze, e me parece estar em sentido muito próximo a isso que você me diz agora. A Deleuze acreditava que nada se cria simplesmente pela vontade pura de criar. O ato criador surge de uma necessidade, que está ligada ao um encontro com algo. Ou seja, algo que desperta um intempestivo, que deixa algo desestruturado no sujeito e que o move a criação. Tem tudo a ver com essa idéia do medo enquanto desestrutura no ato criador da Louise.

N: Sim, e da possibilidade da criação como espaço para se lidar com esse medo. Uma espécie de transformação dele em coisa material.

P: E no teu trabalho, isso também é uma questão?

N: Na verdade, o meu trabalho traz essa questão do medo quando eu usei as agulhas, as lâminas, por exemplo. Eu passei por vários processos cirúrgicos e eu sempre morria de medo. A hora da injeção para mim era um pânico. Então, acho que essa coisa de mexer com agulhas tem a ver com isso. Também tem outra coisa... quando eu era pequena, as vezes costuravam para minha mãe e ela deixava cair os alfinetes e então pedia para eu pegar, para que eu pudesse desenvolver minha coordenação motora. Então se percebe uma ligação quando eu passo a trabalhar com esses materiais que antes eu tinha pânico. Quantas vezes eu me furo ou me corto trabalhando. Mas quando eu me furo eu já furei, não é a mesma coisa de vir alguém para me dar uma injeção, que, aliás, hoje para mim já é uma coisa tranqüila (risos). Mesmo tirar sangue, já passou a ser também tranqüilo. A primeira parte do meu trabalho mais autobiográfico são as caixas em que eu mostro as transformações do corpo. Esse não era exatamente um objetivo meu. Eu fazia vários trabalhos e paralelamente eu ia desenvolvendo essas caixas.

P: Então isso inicialmente não era um trabalho?

N: Isso. Então era assim, o problema da mão, a cirurgia do pé, e de repente, na época de 1993, 94, que foi essa época em que se estava falando muito sobre essa questão do indivíduo e do corpo. Então, alguns críticos foram visitar o meu atelier, como a Stela Teixeira de Barros, o Ivo Mesquita, com os quais eu já tinha trabalho na Pinacoteca e no MAM, a Maria Alice Millet, que acabou escrevendo o texto da exposição.

P: A primeira exposição em que você mostrou esses trabalhos teve curadoria dela, não foi?

N: Sim. Eles foram lá e me disseram que eu estava com uma exposição pronta. A diferença é que eram caixas menores, e eu dei uma espessura maior para elas, escureci um pouco buscando uma questão mais dramática. Isso que em algum momento havia sido algo mais interno, mas minha mesmo. Algo como isso da Louise, de transformar os medos em objetos para poder lidar, e de repente aquilo se transformou em uma exposição. E talvez porque estava começando a se falar disso.

P: E como foi para você essa coisa do status de algo que teoricamente era uma coisa íntima e de repente ganha o status de obra de arte?

N: Pois é, eu me lembro que no dia do vernissage saiu na primeira página de O Estado de São Paulo uma foto minha. Só que é tão absurdo que na legenda colocaram, a pintora Nazareth Pacheco, e eu nunca pintei. Mas teve muita visibilidade. Uma dimensão absurda. Mas a questão mais delicada foi com os meus pais. Porque para eles isso era uma questão de vida e não de arte.

P: Eu me lembro de ter lido você dizendo que quem guardava parte das fotos e documentos era a sua mãe.

N: Ela tinha uma pasta para cada um dos cinco filhos. Mas as minhas fotos do lábio leporino ela resolveu rasgar. Ela guardava dentro do cofre e um dia resolveu abrir o cofre e rasgá-las. E quando eu quis saber das fotos eu fui procurar o médico que tinha feito a cirurgia e encontrei no arquivo dele. Então você percebe que esse ponto foi delicado. Eu me lembro que no dia da exposição minha mãe estava super deprimida.

P: Mas você falou com ela antes?

N: Então, eu acho que eu fui um pouco “ordinária” nessa situação. Não de querer ser sacana. Mas é que eu também tinha dificuldades. Eu iria expor na Raquel Arnaud, que era uma super galeria, é ainda, mas na época a Raquel tinha toda uma dimensão. E eles perguntavam: O que você vai mostrar, e eu falava: técnica mista (risos). Eu nunca falava que de fato o trabalho era esse. Daí meu irmão foi viajar para Paris com eles e contou. No dia da inauguração a Angélica de Moraes escreveu um texto, e a imprensa, de um modo geral, encheu muito o saco... “Nazareth nasceu com um problema congênito...”. Três ou quatro anos depois, eu fiz uma exposição na Valu Oria e a Márcia Marcondes foi contratada para fazer a divulgação, ela era uma das principais divulgadoras, e mandou um cara na minha casa para pesquisar. Ele foi e depois escreveu um texto que começava assim: “Nazareth nasceu perfeita... com três semanas teve um problema congênito...”. Primeiro, ninguém nasceu perfeito e depois tem problemas congênito, não é?

P: E ele tirou essa pérola da própria criatividade dele?

N: Ele foi conversar comigo, mas quando eu vi esse texto, eu fiquei histérica. Disse a eles que estávamos falando sobre o meu trabalho e não sobre como eu nasci e tal. Então durante muito tempo a imprensa usou disso e me incomodou. Eu usei disso em tal momento, mas depois venho trabalhando sobre o homem, sobre a mulher, sobre a violência, o trabalho passa a ter uma vida própria independente da minha história. Daí é que vem essa questão quando você fala da autobiografia e eu falo da importância da obra se sustentar. Eu me lembro que uma vez eu fui a Porto Alegre e uma crítica me falou que conhecia meu trabalho e que só então estava

me conhecendo, e que antes disso já tinha uma leitura do meu trabalho. Ou seja, tem pessoas que o conhecem sem se interessar pelo fato de como eu nasci ou deixei de nascer. Quando eu fui para Nova Iorque, em 2001, fui fazer uma exposição de cinco ou seis pessoas que freqüentavam o salão da Louise Bourgeois, tanto que a exposição se chamava Saloon.

P: Os artistas eram indicações dela?

N: Sim, mas houve uma curadoria, e eu fui convidada. No vernissage eu encontrei uma curadora americana e ela começou a conversar comigo e me disse que a primeira impressão ao se chegar em Nova Iorque era questão dos aranha-céu, e logo aconteceram os atentados, acho que isso foi em abril ou maio...

P: Ah sim, e o atentado aconteceu em Setembro de 2001...

N: E a segunda coisa era o apelo à beleza e ao consumo, e ela estava relacionando o meu trabalho a esse apelo. Depois ela fez uma exposição que se chamava Beleza Perigosa, e eu fiquei tão feliz que ela tinha uma leitura do meu trabalho independente da minha história, só que no texto ela contou toda a história. E era justamente alguém que não me conhecia e que estava relacionando o meu trabalho a questão da beleza e do consumo.

P: Sim, que é uma questão importante de seus trabalhos. Mas acho que há mesmo uma questão de voyeurismo ao relacionar o trabalho à vida.

N: Durante alguns momentos, uns cinco ou dez anos, eu achei um saco isso de relacionarem o trabalho o tempo todo a mim.

P: Mas você chegou a se arrepender da exposição das caixas?

N: Não, foi super importante. Faz parte de um percurso. Mas ele é diferente dos outros trabalhos. Ainda assim, acho que ele tem um cunho de catarse. Para mim, inicialmente ele era uma espécie de terapia escondida no sentido formal.

P: E você trabalhou em terapia essas questões?

N: Eu já tinha feito com 15 anos, mas foi uma terapia bem light, pois eu não estava muito disposta, foi mais um apelo dos meus pais. Depois eu fiz psicanálise, por sete ou oito anos, e aí foi bem profundo e eu discuti todos esses processos, de cirurgias, de medo, de pânico...

P: E seus trabalhos provavelmente...

N: Sim, minha dissertação de mestrado, sobre os objetos de tortura foi no auge da terapia. Depois disso surgiu o *quarto*. Na verdade, nada é um retrato, uma narração da minha vida. Mas é claro que sempre existem questões da minha vida. O quarto, por exemplo, surgiu muito porque no dia seguinte a minha defesa eu senti muito vazio.

P: Imagino. Você ficou três anos dedicada a uma coisa que de repente se acaba, não é?

N: Na verdade eu escrevi em um mês. Fiquei o tempo todo trabalhando na exposição e na qualificação eles só quiseram discutir meu texto. Então da qualificação para a defesa eu tive que fazer uma mudança total. E foram 20 dias da minha vida que eu fiquei em uma neurose total. Quando acabou, deu o maior vazão, daí que surgiu o quarto, a cama e aquele espaço todo. Quer dizer, a idéia dele, pois a concepção demorou quase um ano.

P: E você não só projetou, mas também trabalhou na construção desses trabalhos, não é?

N: Sim, trabalhei na execução.

P: Executando e se cortando (Risos)?

N: Muito pouco.

P: Mas você trabalha protegida?

N: Não. A gente protegia, mas não era o dedo, era o trabalho, pois como cortava, podia sujar o trabalho, então a gente colocava aquelas dedeiras. Às vezes não adianta se proteger, pois se perde a habilidade. Qualquer luva que chegue ao ponto de proteção limita a habilidade.

P: Sim, é tudo pequeno e delicado.

N: É preciso sentir a gilete quando se trabalha com ela. Os Objetos Sedutores são objetos que despertam desejo ao mesmo tempo me que provocam ferimento pânico. Acho que meu trabalho está sempre ligado à sedução e à repulsão.

P: Eu estive pensando muito nos teus trabalhos em relação à potência que eles têm daquilo que Deleuze chama de Sensação. Quando o Deleuze pensa sobre os trabalhos do Bacon ele enfatiza a questão do movimento que leva à sensação. Eu acho que em teu trabalho essa questão também é muito forte. A idéia do vestido, que deveria ser vestido, portanto gera um impulso do vestir, mas ao mesmo tempo há a impossibilidade de cumprir esse impulso.

N: Sim, ele permanece inacabado.

P: Pois é, e ao mesmo tempo fica pulsante esse movimento que é sugerido, mas não pode se completar.

N: Eu acabei de ver uma exposição do Francis Bacon no Metropolitan, em Nova Iorque. Uma super retrospectiva. (...)

P: Quando eu penso em autobiografia, às vezes penso que ela é mais fundamental enquanto estímulo para o ato criador.

N: Eu penso que há uma diferença significativa entre a autobiografia na literatura e nas artes visuais. Porque acho que nunca é direto. O meu processo de trabalho traz questões ligadas a minha vida, mas minha obra não é um sujeito, ela não é diretamente um reflexo de quem eu

sou. Um trabalho só autobiográfico às vezes me parece restritivo. Eu não sei se classificaria meu trabalho como autobiográfico, acho que são questões da minha vida, da minha memória.

P: Eu penso que a própria palavra autobiografia quando transposta para as artes visuais já apresenta alguma complicações. Talvez restringindo, mesmo, os sentidos da obra à vida do artista. Na literatura as coisas funcionam de modo distinto, pois a questão da literatura está muito ligada à narratividade, e a autobiografia passa a ser uma história dentro desse universo. É por isso que tenho utilizado um conceito criado por Elizabeth Bruss, que é o de Ato Autobiográfico. Quer dizer, algo em forma de discurso que atravessa a vida do artista e que passa a também fazer parte da obra, sem que, contudo, a obra se sustente unicamente na vida do artista. O trabalho é autônomo. Um dos elementos da obra é a questão da autobiografia.

N: Sim, com certeza. Eu acho que a arte não é terapia, e não é um reflexo da minha vida. São questões. A minha obra não é uma representação direta de um sujeito. Era isso que me incomodava na imprensa, que quando iam falar sobre o meu trabalho, já começavam dizendo... a Nazareth é isso..., não, vamos falar da obra. Tem certo momento em que há, inclusive, uma invasão. Não que tenha qualquer pudor em falar. Falei sobre isso, mas foi em um momento. Não é possível que agora irão atrelar toda minha produção a esse momento.

P: Claro, há um percurso.

N: Tem toda uma história além disso. Meu último trabalho, por exemplo, é sobre sangue. Eu comecei fazer uns desenhos com sangue. Eu estava fazendo uma exposição para a Paralela, que era uma cortina de giletes com uma rede de cristais. E eu me cortei. Logo depois disso, eu fui para a Alemanha e trouxe uns papeis especiais, 100% algodão. Comecei então a fazer uns desenhos com sangue e a fotografar gotas de sangue. Fazendo a cortina, enquanto esperava o sangue parar, eu deixei escorrer e fotografei. E comecei então a trabalhar com o sangue mesmo, que é a vida vista de modo interno, e também com a representação do sangue. Eu fiz também uma campanha em um dos dias na exposição, para arrecadar voluntários para uma lista de doadores de medula óssea. Na verdade, não foram muitas pessoas, mas serviu para conscientizar outras sobre a importância em ser doador. Eu não queria que a exposição terminasse com essa questão, mas tive a intenção de fazer esse esclarecimento.

P: Pois é, eu sempre achei que o teu trabalho tem bastante de uma discussão política, não é?

N: Ah sim, essa questão da mulher, da sedução...

P: Sim, uma discussão sobre os padrões e modelos. Aquilo que você disse, sobre o custo alto que se paga para ser belo.

N: Sim o alto custo para se adequar aos padrões.

P: Esses trabalhos com sangue me lembram a série O Perigoso, do Leonilson. É uma série de desenhos mínimos sobre o papel, e o desenho de abertura da série era um desenho com uma gota de sangue circulada com a palavra o perigoso.

N: Ah, em referência à doença. Quando foi mesmo que ele morreu.

P: Foi em 1993.

N: Eu fui monitora da Bienal de 85, e lá estando expondo o Leonilson e o Alex Vallauri, e os dois morreram de Aids.

P: Mas vi proximidades entre esses teus trabalhos novos e esse do Leonilson.

N: Olha, eu não conheço esse trabalho. Andei pesquisando o Mark Quinn, mas não me aprofundei. Na verdade, esses trabalhos partem de uma questão própria, de indivíduo, do meu corpo.

P: A Lisa Mangussi também vem fazendo trabalhos com sangue. Quando eu penso nos atos autobiográficos, essas questões ficam bem claras. Por mais que a obra não se sustente especificamente no fato do sangue ali presente ser o do artista, não se pode negar que de fato é, o que inevitavelmente conecta a obra a uma dimensão autobiográfica. É parte do seu corpo que está ali.

N: O louco é que, antes, eu tinha pânico de tirar sangue. Mas para fazer o trabalho, teve um dia que eu fui ao laboratório e o meu médico tirou 20 tubos de sangue. E aí o pânico, quando é para o trabalho, não existia mais. Eu estou fazendo um vídeo, agora, e precisei de sangue, pedi, então, para o laboratório vir aqui em casa. Eu então seduzo as enfermeiras para que elas tirem o sangue para mim. Pois não é muito ético você tirar o sangue e sair com ele por aí. Tem a ver com questões de segurança e saúde pública.

P: Sim, o que é que você vai fazer com aquele sangue, não é?

N: Então faço esse trabalho de justificar que sou artista plástica para conseguir o sangue. Mas o curioso é que o processo do trabalho, o prazer do processo, me livra do pânico das agulhas. Eu adoro meu trabalho, adoro produzir, e se eu me furo eu não ligo. É diferente quando vem alguém com uma agulha.

P: Imagino que seja completamente diferente o furo como consequência do trabalho de uma situação em que você precisa tirar sangue e erram tua veia.

N: Sim, é totalmente diferente. Apesar de que, hoje em dia, eu já superei esse pânico das agulhas.

P: E você só mostrou uma vez esse trabalho do sangue?

N: Sim, fiz uma exposição aqui, e logo farei uma em Belo Horizonte.

P: São fotos de gotas, desenhos com sangue. Gotas de acrílico.

N: Sim, agora, estou fazendo umas hemácias.

P: De acrílico?

N: Não, de bronze e de madeira. Também tem uns frascos com o sangue mesmo.

P: E o sangue vai mudando com o tempo, não é?

N: Sim, agora ele está bem preto e parece que oxidando.

P: Você tem orientado trabalhos de outros artistas ainda?

N: Na verdade, eu dava aula no MUBE (Museu Brasileira de Escultura), e dei orientações lá. Mas tenho achado muito maçantes essa coisa de orientação de trabalhos semanalmente. Nem tenho tido tempo para isso. Então agora tenho feito umas orientações de vez em quando. Nessa área de objeto, esculturas e instalações, acho que não é produtivo se reunir em um espaço e ficar produzindo. Então gosto dessa troca de discussão sobre a produção, por exemplo, uma vez por mês.

P: Tenho percebido que alguns artistas novos são influenciados por você. O momento de encontro contigo, penso que foi bem significativo para a produção da Lisa. Vejo também uma proximidade entre alguns trabalhos de uma artista jovem aqui de São Paulo que fez mestrado em Porto Alegre, a Elke Coelho, que também trabalha a perversidade. Acho que isso te coloca como uma nova matriz de influência.

N: Também tenho as minhas matrizes. A Louise Bourgeois, a Kiki Smith, até a Orlan, são artistas que eu fui buscar o trabalho para buscar caminhos.

P: Eu penso que essa coisa da dor, por exemplo, fez parte de toda a história da arte.

N: Mas eu penso que quando os trabalhos estão prontos, essa dor deixa de ser exatamente a do artista e passa a ser a do trabalho.

P: Sim, pode ser. Como é esse trabalho do vídeo com o sangue.

N: Eu congelei uma gota, e o vídeo é o processo inverso, da gota de descongelando. Daí eu peguei um secador e a gota caminha. Em outro trabalho eu fotografei as fotos caindo do conta-gotas.

N: Eu tenho sempre uma preocupação de como apresentar o trabalho. A forma como o vidro com sangue vai ser visto.

P: Percebo que seus trabalhos ficam, em geral, fechados, protegidos.

N: É, a proteção é sempre importante. N: Bom, em relação a minha produção nova, os trabalhos são as hemácias, as fotos de sangue, o vídeo com o sangue, e essas gotas de bronze.

As gotas de sangue são o contrário das gotas de bronze. O Bronze eu preciso deixar líquido para moldar as gotas, o sangue eu preciso congelar para modelar as gotas.

P: O sangue tornou-se para você o que o Gillete foi na produção anterior.

N: Sim.

P: E o trabalho com sangue veio dos cortes sofridos no trabalho com os Gilletes, ou seja, um trabalho desdobra-se em outros, as coisas nunca ficam paradas, não é, se nos estimulamos em prosseguir-las elas sempre continuam, vejo a seu trabalho assim, um conjunto de obras coerente, impactante e, acima de tudo, fruto de uma linguagem sempre em continuidade, de uma pesquisa continuada.

