



**Universidade de Brasília**

**INSTITUTO DE ARTES VISUAIS**

**Maiara Martins Gomes**

***CHOREA LASCIVA:***  
**Videarte, repetição e erotismo**

BRASÍLIA, DF

FEVEREIRO - 2023

Maiara Martins Gomes

***CHOREA LASCIVA:***  
**Videoarte, repetição e erotismo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília — UnB para a obtenção do título de Bacharel, sob a orientação da Prof. Dra. Cecília Mori Cruz.

BRASÍLIA, DF

2023



MAIARA MARTINS GOMES

***CHOREA LASCIVA:***

**Videoarte, repetição e erotismo**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Universidade de Brasília, como parte das exigências para a obtenção do título de bacharel em Artes Visuais.

Brasília, 17 de fevereiro de 2023.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Cecília Mori Cruz  
(Orientadora)

---

Prof. Iracema de Almeida Lecourt  
(Banca Avaliadora)

---

Prof. Karina e Silva Dias  
(Banca Avaliadora)

## Dedicatória

Às *HISTÉRICAS!*

## **Agradecimentos**

Agradeço às Garotas Incríveis pelas trocas, gritos e ranger de dentes;

À minha orientadora, cuja perspicácia organiza processos e a voz doce acalma;

Ao meu benzinho pela ajuda infinita, música linda e sustentar meus trancos;

E à minha família.

## Epígrafe

*Talvez eu seja  
O sonho de mim mesma  
Criatura-ninguém  
Espelhismo de outra  
Tão em sigilo e extrema  
Tão sem medida  
Densa e clandestina  
Hilda Hilst*



## RESUMO

*Chorea lasciva* é uma videoarte desenvolvida como pesquisa artística que entrelaça questões sobre erotismo e repetição, pondo em tensão aspectos da continuidade/descontinuidade — e o além disto, a transgressão —. O título do trabalho refere-se à *histeria* e a sua *aura* enquanto temas para elaborar poeticamente angústias e frenesis que atravessam o corpo da artista e seus anteparos. Estas cenas são expressas em vídeo na busca de ritmar uma dança para a aura do que escapa: o Vermelho.

Palavras-chave: Videoarte; Erotismo; Repetição

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO p. 9

1. VIDEOARTE, FANTASMAGORIA E EROTISMO p. 11

1.1 O fantasma no vídeo p. 14

1.2 A *aura hysterica* p. 18

1.3 Fragmentos do erotismo p. 23

2. O MANIPULADO E O ACASO p. 31

2.1 Autômato e repetição p. 32

2.2 Olho e corte p. 42

3. *CHOREA LASCIVA* p. 45

3.1 Cores e Partes p. 45

3.2 Atuar p. 49

3.3 Continuação de Cores e Partes p. 50

4. CONCLUSÕES p. 69

5. BIBLIOGRAFIA p. 70

## INTRODUÇÃO

*Chorea Lasciva* significa coreografia da lasciva, uma dança... que agita as pulsões entre vida e morte, onde habita o erotismo. Este termo foi cunhado por Paracelso, um médico do Renascimento, para descrever a histeria e suas agitações, um sintoma de ser mulher. Esta palavra “histeria” aparece pela primeira vez no trigésimo quinto aforismo de Hipócrates — outro médico, só que mais antigo, considerado o pai da medicina —. Nesta dança, os menores sacolejos produzidos pela “*hustéra*” —aquilo que está totalmente atrás, no fundo, no limite, “não são menos assustadores que os apetites lúbricos, as sufocações, as sínopes e as verdadeiras aparências de morte” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 101).

É nesta dança de sufocações, sínopes, aparências de morte e prazer em que se formulam as concepções acerca do presente trabalho, suas repetições e a tendência ao desligamento para retornar, uma dança da síncope: que é retomada no erotismo e suas pulsões. Este trabalho é dividido em três partes que, de forma circular, tocam-se.

Videoarte, repetição e erótico têm pontos em comum, tangem-se na intangibilidade. O vídeo é imaterial no seu aspecto de projeção-luz, o erótico tende à descontinuidade na morte e a repetição toca tanto na Pulsão de Morte quanto no *Infamiliar*, indizível freudiano. Este confronto ocorre na tensão entre Morte-Vida, continuidade-descontinuidade, no próprio fazer e no tema do vídeo, uma coreografia cujo conteúdo e forma tenta-se manipular, do início ao fim do processo de criação.

O primeiro capítulo “Videoarte, fantasmagoria e erotismo” aborda conceitos que são chave para um aprofundamento analítico e crítico da obra, tateamentos teóricos de temas pertinentes à videoarte *Chorea Lasciva*. Este capítulo trata do início da videoarte enquanto linguagem e sua associação com o conceito de *infamiliar* (FREUD, 1919) e a Pulsão de Morte (FREUD, 2014). Assim como dá início à discussão sobre repetição no vídeo presente no trabalho, abordando a captura da aura histórica (DIDI-HUBERMAN, 2015) em fragmentos do erotismo (BATAILLE, 1987) e (MORAES, 2010).

O segundo capítulo se propõe a discutir a minha posição enquanto artista que manipulou todo o processo de forma minuciosa e também meu corpo em cena, trazendo dicotomias, fracassos e escapes destas posições. Traço este recorte a partir da posição de autômato, onde aprofundo a discussão sobre Repetição e anteparo (FOSTER, 1996), e da posição do Olho, que se coloca no trabalho de agente do corte — edição, manipulação e seleção.

O terceiro capítulo mostra o processo de forma dissecada: as tentativas de controle, repetições de temas, objetos e sistematizações, e as irrupções do acaso, em cena e na construção de procedimentos do vídeo. Cores, Partes, Células, elementos, formatações... para a transgressão.

## 1. VIDEOARTE, FANTASMAGORIA E EROTISMO

Três é um número bom para dividir, organizar. Três pilares para guiar o pensamento do texto: Videoarte, fantasmagoria e erotismo. O primeiro diz respeito à natureza da obra, trata-se de uma videoarte; o segundo da aura; o terceiro, do conteúdo, da temática. Então, contextualizando:

O tema do vídeo e do cinema foi amplamente estudado pelo professor da USP e pesquisador brasileiro Arlindo Machado, que apontou em seu livro “*Pré-cinemas e Pós-cinemas*” de 2011, aproximações técnicas e estéticas entre as duas linguagens. É interessante ressaltar que o cinema nasceu praticamente ao mesmo tempo em que a psicanálise: no mesmo ano em que o pioneiro do cinema, Georges Méliés lança o filme “*Cendrillon*”, o fundador da psicanálise, Sigmund Freud publica a *Interpretação dos sonhos* — onde investiga a pertinência dos sonhos para a sua teoria do Inconsciente, ambos em 1900. (MACHADO, 2011)

Já a videoarte, é uma linguagem de produção artística contemporânea, nascida em meados da década de 1960, encontrando em si diversas inscrições acerca do tema, assim como características de linguagem e estética específicas (MACHADO, 2011). Apesar da distância temporal entre cinema e vídeo, de épocas “aparentemente contraditórias”, o pesquisador Arlindo Machado percebeu um movimento simultâneo em direção ao passado e ao futuro: tanto as antigas formas mágicas quanto às formas contemporâneas tecnológicas são

“muito mais cinematográficas, no sentido etimológico do termo (do grego *kínema-ématos* + *gráphein*, “escrita do movimento”): eloquência do movimento, duração, trabalho modelador do tempo e do sincronismo audiovisual (...) do que nos exemplos “oficiais” da performance cinematográfica” (MACHADO, 2011, p.7).

O pré-cinema deu preferência à ilusão em detrimento do desvelamento, à regressão onírica em detrimento à consciência analítica, à impressão de realidade em detrimento da transgressão do real e o mesmo pode ser observado nas artes posteriores, segundo o autor.

Segundo a pesquisadora e artista Teresa Furtado, do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade de Évora, em sua tese de doutoramento sobre videoarte produzida por mulheres, o tema do corpo é tratado na videoarte desde a década de 1960 (FURTADO, 2014), período em que esta começa a se sobressair como linguagem. Na época a produção feminina falando sobre seu próprio corpo e suas questões foi extensa nas Artes, reverberando até hoje na produção contemporânea.

Neste período (FURTADO, 2014) a vídeo-arte produzida por mulheres se inscreveu no movimento feminista acompanhando amplas alterações na condição das mulheres, e tendo como alicerce, no fim dos anos 1980, na terceira onda do feminismo. Para Furtado, uma das

principais contribuições do movimento feminista ao pensamento ocidental foi a elaboração de um conhecimento teórico a partir de uma perspectiva do corpo, na medida em que a teorização ocidental em suma preteriu o corpo em privilégio da mente.

A linguagem da videoarte possibilitou (FURTADO, 2014) pela primeira vez às mulheres artistas situarem-se dentro da imagem criada e serem produtoras das suas próprias representações. A arte do vídeo é desde sua concepção uma alternativa à indústria cinematográfica que produz o olhar masculino sobre os corpos femininos, as mulheres dão sentido aos seus próprios corpos e sobre seus assuntos.

Tânia Rivera, psicanalista brasileira contemporânea, diz em seu livro “*Cinema, imagem e Psicanálise*” (2008) que para a psicanálise, só é possível ter acesso ao relato do sonho, pois suas imagens são fugidias. Cinema e Sonho se aproximam, representando figurativamente ideias e pensamentos abstratos — ou melhor, de acordo com Jean-François Lyotard, filósofo francês que contribuiu em peso para a discussão sobre pós-modernidade, parece que a linguagem do sonho não seria outra senão a da arte: “combinação indissociável entre o discurso e o sensível, falando a golpes de coisas, fazendo figura com as palavras”. (apud. RIVERA, 2008, p.21)

A psicanálise de Freud buscou no inconsciente seu subsídio, trazendo alimento para os artistas e também a abertura para que pudéssemos apreender um pouco de como é o mecanismo deste mundo a priori inalcançável, caso seja de nosso intento descrevê-lo imagetivamente. Este estudo foi descrito na obra *Interpretação dos Sonhos*, de 1900, onde o autor fala dos mecanismos, o que são sonhos típicos e começa a delinear o que é e qual o material do inconsciente.

De interesse para este trabalho é que Freud nos traz que todo sonho é de alguma maneira derivado de uma experiência, mesmo que seja possível que outros elementos que não reconhecemos sejam inseridos. Suas fontes e estímulos são diversas e (para mim é interessante que) recordamos apenas de pequenos fragmentos no decorrer do dia, sendo possível que sonhemos com os mesmos elementos repetidas vezes. O pai da psicanálise fala um ponto interessante sobre o que faz um sonho ser lembrado:

Além disso, quando acordados, tendemos facilmente a esquecer um fato que ocorra apenas uma vez e a reparar mais depressa naquilo que possa ser percebido repetidamente. Ora, a maioria das imagens oníricas constituem experiências únicas; e esse fato contribui imparcialmente para fazer com que esqueçamos todos os sonhos. Uma importância muito maior prende-se a uma terceira causa do esquecimento. Para que as sensações, as representações, os pensamentos e assim por diante atinjam certo grau de suscetibilidade para serem lembrados, é essencial que não permaneçam isolados, mas que sejam dispostos em concatenações e agrupamentos apropriados. (FREUD, 1900, p. 43)

E prossegue seu pensamento em um ponto que podemos começar a pensar como se desenha ou se conta uma narrativa onírica:

Quando um verso curto de uma composição poética é dividido nas palavras que compõem e estas são embaralhadas, torna-se muito difícil recordá-lo. “Quando as palavras são convenientemente dispostas e colocadas na ordem apropriada, uma palavra ajuda a outra, e o todo, estando carregado de sentido, é facilmente assimilado pela memória e retido por muito tempo. Em geral, é tão difícil e inusitado conservar o que é absurdo como reter o que é confuso e desordenado.” [Strümpell, 1877, 83.] Ora, na maioria dos casos, faltam aos sonhos inteligibilidade e ordem. As composições que constituem os sonhos são desprovidas das qualidades que tornariam possível recordá-las, sendo esquecidas porque, via de regra, desfazem-se em pedaços no momento seguinte. (FREUD, 1900, p. 43)

Aqui Freud diz do relato concatenado, quando dizemos do sonho acordado, a intenção neste projeto é trazer a dimensão do sonho em si e os elementos que conduzem a história serem da ordem sensível, não dialógica. Pensando no sonho, o cinema possui ampla produção trazendo a temática e também a estética do mundo onírico. Sabe-se que no sonho temos sequências de imagens em still e que ao narrá-las damos sequência, como se juntássemos frames. As imagens que são vistas no sonho, fragmentos de memória, podem ser vistas até como fantasmas, resquícios do que já foi um corpo.

A obra resultante desta pesquisa são três vídeos, que partem de um, em tempos distintos. O vídeo base possui vinte e três minutos e vinte e três segundos. Os vídeos iniciam em tempos distintos, o do meio em 00:00, o segundo (de cima em 03:00) e o terceiro (de baixo em 13:00). Até a composição final com as três partes, tudo foi extremamente *controlado*, porém depois que os vídeos foram sobrepostos verticalmente, houve o acaso, uma composição própria da linguagem onírica, “(...) as composições que constituem os sonhos são desprovidas das qualidades que tornariam possível recordá-las”.

O sonho nesta pesquisa está associado à captura da imagem em câmera, montagem e posteriormente ao acaso do processo e a imagem fugidia, que chega a beirar um fantasma, pela natureza da imagem no vídeo projetado. O fantasma e o duplo (*ou triplo aqui*) são associados por Freud ao *Infamiliar* (FREUD, 1919), que traz em si a Pulsão de Morte e a Repetição (FREUD, 2014), abordados “O fantasma e o vídeo”.

Em ciclos de continuidade-descontinuidade ou ligamentos e desligamentos, localiza-se o tema do vídeo. O título do trabalho parte deste ponto: uma dança sobre desligamentos e reconexões no erotismo, a partir do *pathos* histórico, do fervilhamento cíclico, repetitivo, veremos em “*Aura Hysterica*”.

O terceiro ponto deste capítulo traz o enquadramento, que fragmenta. A aura, que parte de um corpo em movimento capturada, que é enquadrado, fragmentado e projetado, em “A

dança fantasmagórica”.

### 1.1 O fantasma no vídeo

Mas a videoarte não é o cinema da sétima arte. Ela não é necessariamente experienciada em um espaço fechado, com luzes apagadas, onde o espectador está entregue só àquele estímulo. Neste sentido, a videoarte está ali na galeria como uma aparição, lembrando a ideia da “fantasmagoria” projetada por Robertson (Étienne-Gaspard Robert) em seus espetáculos no século XIX (MACHADO, 2011).

Do ponto de vista da psicanálise, essa fantasmagoria se relaciona com o conceito freudiano “*das Unheimlich*”, traduzido pela editora Autêntica em 2019 como “*o Infamiliar*”, que fala do retorno do que deveria ter ficado oculto. Nesta tradução, escolhe-se o termo *infamiliar* pois esta é a palavra que, em português, melhor pontua semântica e morfológicamente a ambiguidade da expressão “*unheimlich*”. Onde *heimlich* significa algo familiar e o prefixo *un*, abriga seu sentido antitético.

A escolha do termo “*infamiliar*” para designar o que Freud propõe como *das Unheimlich*, parte do que o autor afirma (FREUD, 1919) como “o intuito de delimitar com precisão, no interior do vasto âmbito daquilo que suscita angústia e horror”.

A palavra alemã *unheimlich* [infamiliar] é, claramente, o oposto de *heimlich* [familiar], doméstico, íntimo, e nos aproximamos da conclusão de que algo seria assustador porque não seria conhecido e *familiar*. Mas, naturalmente, nem tudo que é novo e que não é familiar é assustador; a relação não é reversível. Pode-se apenas dizer que o que é inovador torna-se facilmente assustador e *infamiliar*; nem tudo o que é novidade é assustador. Ao novo e ao não familiar se deve, de início, acrescentar algo para torná-lo *infamiliar*. (FREUD, 1919, p. 59)

O conceito estético freudiano aparece como uma abertura para entender manifestações artísticas pós século XX, que, por desafiarem a estética do belo, se encontram naquilo que Freud procurou esmiuçar (FREUD, 1919). Segundo Georges Didi-Huberman, esteta contemporâneo, uma característica trazida pelo *Infamiliar* em uma obra de arte tem a ver com a desorientação, na qual não sabemos mais o que está ou não diante de nós: esta sensação seria sempre algo que nos desloca de nós mesmos, produzindo uma impressão de inquietante estranheza (DIDI-HUBERMAN, 2010).

O *unheimlich* é uma negação que se sobrepõe ao *heimlich* apreendido tanto positiva quanto negativamente: é, portanto, uma reduplicação dessa negação, que acentua seu caráter angustiante e assustador. A palavra em português que melhor desempenha esse aspecto parece ser “*infamiliar*”: do mesmo modo, ela acrescenta uma negação a uma palavra que abriga tanto o sentido positivo de algo que conhecemos e reconhecemos quanto o sentido negativo de algo que desconhecemos. É claro que o original alemão

guarda um núcleo angustiante e aterrorizante que “familiar” não abriga, pelo menos em seu uso cotidiano. (FREUD, 2019, p.8)

Na verdade, este conceito carrega em si um sentido antitético muito maior — tão complexo quanto o próprio lugar da videoarte enquanto estética. A videoarte traz em si características que suscitam o duplo e o fantasmagórico (MACHADO, 2011). Sobre esta qualidade do vídeo, Phillipe Dubois, pesquisador e professor no departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Sorbonne, nos traz que por se tratar de uma imagem virtual e imaterial, é considerada quanto ao seu fenômeno estético de “forma opaca, dupla, natureza mista, um fenômeno transitório” (DUBOIS, 2004), o que permite abrir a discussão sobre o entrecruzamento das características estéticas do videoarte e do conceito estético *das Unheimlich* freudiano:

A identidade e a especificidade do vídeo costumavam aparecer mais como um fantasma ou um desejo do que como uma realidade (mesmo construída). No momento em que se tentava apreendê-lo ou construí-lo, o vídeo escapava por entre os dedos, como a areia, o vento ou a água. (DUBOIS, p. 98, 2004).

A possibilidade de manipular essa aparição, formada de fótons, faz a videoarte retornar, como diz o professor Arlindo Machado, a um pré-cinema, sob um nome sugestivo de “fantasmagoria”. Nestas projeções acontecia, algo semelhante ao que é visto nas galerias quando uma videoarte é projetada. Pensar no retorno, de um pré-cinema//pós-cinema —que, à rigor, nunca de fato se foi— traz, como se brincasse semanticamente ou desse indícios do que é o vídeo e, por conseguinte, parte constituinte da videoarte, vislumbres do *Unheimlich*.

Este termo alemão, *umheimlich*, é oposto a *heimlich*, *heimisch* e *vertraut*, que significam algo do domínio familiar, doméstico, sendo natural concluir que o assustador advém do não conhecido e não familiar. Essa relação se estabelece porque algo novo torna-se facilmente inquietante. Porém a palavra *heimlich*, dentre seus vários significados, apresenta um no qual coincide com seu oposto, *umheimlich*, onde *heimlich* é familiar, aconchegado, escondido e mantido oculto, e *umheimlich* seria tudo aquilo que deveria permanecer secreto, oculto, mas veio à tona. Por conseguinte, *heimlich* e *umheimlich* são termos da ordem da ambiguidade, onde se tangenciam na direção de seu oposto. *Umheimlich* é, de alguma forma, uma espécie de *heimlich*, assim como seu contrário. Para cada exemplo apresentado, pode-se achar um análogo, que o contradiz. O inquietante que se vivencia depende de condições muito mais simples, mas abrange casos muito menos numerosos, ele sempre remonta algo reprimido, há muito tempo conhecido (FREUD, 1919).

O tema, conteúdo e experiência de produção suscitaram o inquietante em mim, ao mesmo passo que trabalhava com um corpo que me é familiar há tantos anos, que vejo todos os

dias no espelho, tornaram-se estranhos ao serem vistos por ângulos fora de costume e repetidamente em movimentos propositadamente cíclicos e insistentemente construídos de forma similarmente repetida, mas não iguais, no processo de depuração, análise e edição das imagens.

Passando a analisar o que desperta a sensação de inquietante em nós, Jentsch, psiquiatra alemão citado por Freud no seu texto *Infamiliar*, aponta a “dúvida de que um ser aparentemente animado esteja de fato vivo ou, inversamente, de que um objeto inanimado talvez esteja vivo” (apud. FREUD, 1919, p. 115) apresentada em figuras de cera, autômatos e bonecos engenhosamente fabricados. Ele junta isso ao sentimento inquietante produzido pelas manifestações de loucura e pelo ataque epiléptico porque provocam em quem assiste a suspeita de que processos mecânicos estão por trás da imagem habitual que temos do ser vivo.

Meu corpo passou a ser algo inanimado, um duplo manipulável, criando uma dialética entre o manipulador e o manipulado, quase uma separação entre eu e *eu*. Esta questão direi mais à frente, no segundo capítulo, mas a inserção aqui é pertinente no âmbito do estranhamento que permeou todo o processo.

Para Freud, o *Unheimlich*, é um sentimento aterrorizante que dentro da própria constituição da palavra traz em si o “intraduzível”, tanto pela conceituação, quanto pelo significado total do que é o *Infamiliar*, trazendo o caráter da duplicidade e do duplo para o discurso: “O duplo nos adverte de que nunca somos tão iguais a nós mesmos quanto pretendemos nem tão diversos daqueles que tomamos por distantes/estrangeiros” (FREUD, 1919/2019, p. 17). Julia Kristeva, filósofa e psicanalista búlgaro-francesa, traz em seu livro “O Estrangeiro” (1994) sobre o *Unheimlich*, seríamos estrangeiros a nós mesmos, onde a relação estreita entre a angústia e o sobrenatural — do choque provocado pelo insólito — própria do *Infamiliar*, leva o sujeito a um certo nível de despersonalização (KRISTEVA, 1994). Bom, o *eu* e o eu.

Os primeiros esboços do “*Unheimlich*” aparecem quando Freud escreve sobre pulsão de morte e repetição, temas relevantes nesta pesquisa, no processo e na obra. Sobre “pulsão”<sup>1</sup>, desde o início de seus escritos, Freud desenvolve teorias pulsionais, passando pela pulsão sexual e de autopreservação, até chegar à pulsão de vida e pulsão de morte. Esta foi concebida de

---

<sup>1</sup> Freud aqui define esta “força” como algo que *leva, transforma, conduz*, o próprio termo combustível automotivo em alemão deriva de *Trieb*, conceito original alemão (FREUD, 2014).

forma gradual, como tendência a livrar-se de um movimento, que é a pulsão de vida (FREUD, 2014).

O objetivo da primeira é o de sempre produzir maiores unidades e assim mantê-las, quer dizer, a ligação; o objetivo da outra, ao contrário, é o da dissolução das conexões e, assim, o de destruir as coisas. Por pulsão de destruição podemos pensar aquela cujo objetivo final seja levar o organismo vivo a um estado inorgânico. Por isso a chamamos também de pulsão de morte. (FREUD, 2014, p. 82)

A luta entre pulsão de morte-vida  
perpassa todo o meu processo,  
é meu método. Construo para

*desligar*

Edson de Sousa, professor do departamento de Psicanálise e Psicopatologia da UFRGS, faz uma contribuição, olhando para a Arte, abordando os fantasmas e as repetições da imagem, onde o ponto de partida é a tensão, assim como o retorno. As imagens costumam o desamparo – desligamento- diante do desejo do Outro, a pessoa a quem é endereçado o trabalho, o que eu vejo, o que me olha? (SOUSA, 2006). No entanto, ao mesmo tempo novas conexões são estabelecidas, a repetição inscreve no meu corpo uma religação com o Outro e uma abertura a possibilidades. Desligar, para religar, construir, desfazer e reconstruir, onde habita o erotismo.

E reconstruir

A associação entre o fenômeno da repetição, pulsão de morte e estranhamento foi tecida ao longo da obra freudiana. Algo que surgiu naturalmente na minha construção, como se Freud estivesse lá detrás me observando (*ai, que escopofílico!*) produzir ou, talvez, como se eu estivesse reproduzindo algo que ele chamou de compulsão à repetição no texto *Recordar, Repetir e Elaborar* de 1914 e posteriormente em 1919:

(...) é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma 'compulsão à repetição', procedente dos impulsos instintuais (pulsionais) e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos (das pulsões) —uma compulsão poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer, emprestando a determinados aspectos da mente o seu caráter demoníaco, e ainda muito claramente expressa nos impulsos das crianças pequenas; uma compulsão que é responsável, também, por uma parte do rumo tomado pelas análises de pacientes neuróticos. Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima 'compulsão à repetição' é percebido como estranho (FREUD, 1919, p. 256).

Luiz Alfredo Garcia-Roza, psicanalista brasileiro, em *Acaso e repetição em psicanálise* (1999), afirma que o *unheimlich* só ocorre caso haja repetição, pois o *infamiliar* é algo que retorna, portanto, se repete, mas ao mesmo tempo insurge como algo diferente do que já foi, nunca conseguindo retornar de fato. Portanto, a repetição tende ao fracasso, gera mal-estar. Este trabalho, cuja videoarte resultante tem 23 minutos e 23 segundos, tende ao fracasso da repetição. Tende a morrer, a ser uma aparição, um fantasma.

## **1.2 A aura hysterica**

Para o psiquiatra e psicanalista argentino Juan-David Nasio, a histeria é uma condição clínica que eclode por acontecimentos críticos ou marcantes na vida de um sujeito e se manifesta sob a forma de sintomas no corpo, somáticos. (NASIO, 2017). Pode manifestar-se como distúrbios de sensibilidade, sensoriais, insônias. Outro traço clínico da histeria, que interessou muito os médicos ao longo dos anos, compreende o corpo sexuado. “O corpo do histérico realmente sofre por se dividir entre a parte genital e todo o resto não-genital do corpo, que paradoxalmente aparece muito erotizado e sujeito a excitações sexuais permanentes” (NASIO, 2017, p. 14).

Em um hospital psiquiátrico, Salpêtrière, às terças-feiras eram dedicadas a registrar pessoas históricas, aliás, mulheres históricas. Quem veio primeiro “Neurose do aparelho reprodutor da mulher”? Ou seria neurose de um imenso discurso, que gerou “a mulher” como imagem especificada e compatível da histeria? Estes sujeitos eram escolhidos de acordo com sua suscetibilidade e compatibilidade com o psiquiatra que a acompanharia no

decorrer de sua “cura”. As mulheres eram fotografadas durante seus episódios histéricos, em espetáculo aberto à comunidade médica e leiga, capturando em um tempo próprio da fotografia analógica seus movimentos, espasmos e sofrimento. Este conjunto de imagens foi estudado por Didi-Huberman, que analisou estas imagens compondo uma iconografia da histeria em *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, de 2015.

Para registrar o ataque histérico —os médicos utilizavam várias técnicas, nas palavras do autor, “combinando a hipnose com toda sorte de induções (inalações, injeções e saber-se lá o que mais)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 301) com num misto de consensualidade e expectativa por parte da histérica —este era desencadeado, catastroficamente, numa descontinuidade repentina e visível para um estado de crise, ameaça, para um Ausente, gozar se tornava um êxtase num mais além<sup>2</sup> (seminário XX de Lacan, não vou me aprofundar neste trabalho), ou seja, no vazio absoluto e sem predicados, de perda absoluta (DIDI-HUBERMAN, 2015). Pois a histeria não é só um evento sentimento, de fato os afetos de tornam catástrofes corporais, numa espacialidade enigmática e violenta. Em pleno exercício do *Infamiliar* e da Pulsão de Morte.

Havia um direcionamento do delírio e de sua ação, a partir da qual Didi-Huberman coloca a histérica em posição de atriz a ser dirigida e os médicos como diretores cênicos, que se sonhavam ser *deus ex machina* (*Figura 1, página 20*). Uma relação interessante entre criador e criatura, manipulador e manipulado. A Repetição, era uma simples técnica de reprodutibilidade. A ideia não era de fato o tratamento, mas poder voltar a tratar, de novo e de novo, e de novo. Impondo um curso, um ritmo, uma forma, ao pensamento histérico.

O corpo fotografado era cindido tantas vezes quanto não afetasse o espetáculo, não houvesse a perda deste estado de tendência ao vazio. O que, claro, tende ao fracasso. A cisão, fragmentação e a repetição contínua para obter o mesmo resultado, tendem ao fracasso. Assim funcionava, para os médicos e fotógrafo:

Para começar, cindindo os corpos em dois. No plano temporal, uma pose é extirpada de um movimento, de uma tensão; uma pode é uma intermitência, há nela uma divisão interna da imagem do corpo. (...) A representação, na histeria, seria o próprio gozo transformado em perda, no que a perda se torna evento, *evento* visível, até evento movimentado. (...) E o corpo duplo é isto: o evento, ao mesmo tempo aberto, oferecido e indecifrável, dos gozos histéricos; depois a invenção, nessa aporia de um espetáculo, um semblante. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 211)

---

<sup>2</sup> Como sugestão de aprofundamento neste tema: LACAN, Jacques. Seminário 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

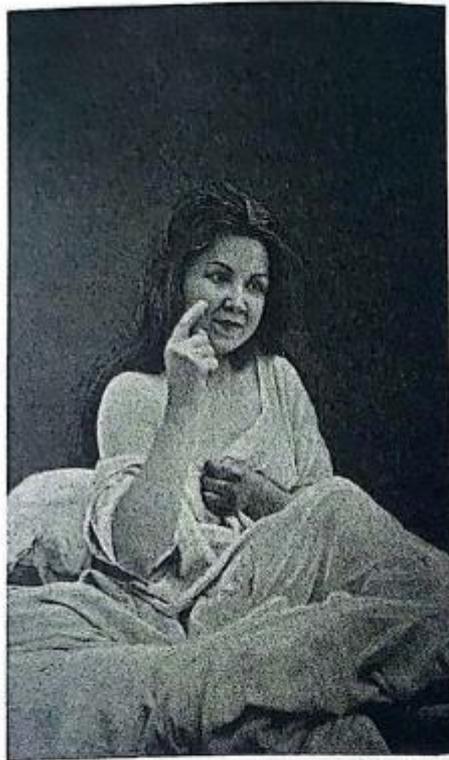


Planche XXIV

ATTITUDES PASSIONNELLES

HALLUCINATIONS DE L'OUÏE

*Figura 1. Paul Regard, “Atitudes passionais, alucinações auditivas”, fotografia de Augustine reproduzida em fototipia, lâmina XXIV, em Bourneville e Regnard, Iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris, Progrès Médical & Delahaye, 1878. Fonte: DIDI-HUBERMAN, *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière*, 2015, p. 98.*

Ela chorava e ria, vida e gozo era seu destino, “tão inexoravelmente seu destino quanto é a morte para um condenado”. Nesse sentido, sua gesticulação era quase como o que Bataille chamou de “prática da alegria diante da morte”; o que quero dizer é que Augustine dançava, de certa maneira, com o próprio tempo que a condenava. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 377)

Incorporo a paciência das histéricas, me obrigo a ter paciência, “sob a forma de uma espera pela representação para encontrar alívio”. Espera para repetir, reencenar o que já fora feito em outra cor (este movimento já foi feito no Rosa, no Roxo, no Branco, no Magenta?). Assim como Charcot, brinco de deus ex machina, “dores por imaginação”, de coisas às vezes muito reais. E ela “tornava a provocar todas as dores, contraturas, etc, diante de seu público”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 348)

O objetivo desta cisão provocada era capturar a *aura* histérica. Algo como uma luz invisível, um “fantasma luminoso” ou “alma sensível” ou “semifantasma”. A aura daria nome, portanto, àquilo pelo qual o tempo atordoia a imagem. E nos destina, para nossos riscos e perigos, ao que Benjamin chamava de “inconsciente da visão”: o *punctum*, *punctum coecum*, o

ponto cego do contato e da distância no visível. (DIDI-HUBERMAN, 2015) Charcot, citado por Didi-Huberman, chamava de *aura hysterica* o prenúncio do ataque histérico:

A aura é o ar, o ar que sopra num rosto ou através de um corpo; é o *ar do páthos*, ou seja, do *evento* que se imporá, é a prova e seu sopro, ou seja, sua *iminência*, brisa leve antes da tormenta. *Aura*, palavra grega, é uma fórmula comprovada na medicina desde Galeno: um sopro que “atravessa o corpo” no momento em que ele está prestes a mergulhar no sofrimento e na crise. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 139)

Um norteador deste projeto em relação à aura é que ela é descrita como uma subida de TRÊS NÓS. Estes nós são três dores intensas que se dispersam pelo corpo todo. A primeira é no ovário, a segunda é epigástrica, feito uma bola, que enlouquece o coração e a respiração, e a terceira, é chamada de laringismo, no pescoço, como se houvesse algo que o estrangulasse.

A captura das imagens em *Chorea Lasciva* concentra-se nos três nós, mais o pé: outra parte vergonhosa. Moraes reflete sobre a resposta cruel dada pelo antropomorfismo dilacerado de Bataille, referente ao seu texto emblemático publicado na *Documents* em 1929: le gros orteil. Segundo Bataille (apud. MORAES, 2010) o dedão do pé é a parte mais humana do corpo do homem, propondo uma inversão no reconhecimento das partes corpóreas mais específicas do homem —de cabeça para baixo.

*Chorea Lasciva* é uma obra em videoarte que apresenta partes fragmentadas do corpo da artista. Os vídeos são sobrepostos verticalmente, criando uma leitura da narrativa tanto horizontal, com a sequência de partes em montagem não-linear, quanto vertical, com o encontro e desencontro das sequências entre si. Este desencontro de partes do corpo provoca uma “inversão no reconhecimento das partes corpóreas”.



*Figuras 2.* Da Autora. Montagem representativa dos três nós da aura histérica: ovário, coração e garganta. Fotografia digital. 2023.

*“femina, fex Sathanae, rosa fetens, dulce venenum”* (mulher, fezes de Satanás, rosa fétida, doce veneno) —mulher úmida e quente, e superlativamente histérica. (...) Conhecemos o inigualável enunciado de Landouzy: “Existem histéricas que choram abundantemente; há as que urinam muito de cada vez; e há, enfim, como posso dizê-lo, as que choram pela vulva.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 380)

Em uma parte do livro, Didi-Huberman também fala sobre a vergonha... e o bicho-papão. O bicho-papão que muitas vezes pesa como culpa, um segredo de excesso, a parte

vergonhosa: o desejo. Esta “parte”, aloja-se na obra como o *VERMELHO*, que ri! Que controla e descontrola, a parte desdita do desejo.

Uma sedução terrível, de partes fragmentadas, portanto, vai-se repetindo.

### **1.3 Fragmentos do erotismo**

...Uma sedução coreografada, rítmica e ao mesmo tempo descompassada, disposta desde a concepção em fragmentos. Não há como ignorar que se há matéria dentro da imaterialidade da videoarte *Chorea Lasciva*, ela é composta pelo meu corpo, seccionado em fragmentos — de frames e de enquadramento.

Antes do fragmento tem-se o olhar. A fragmentação não é de todo mecânica, um corte maquinal, ela parte de um recorte do olho.

O Erotismo, livro de Georges Bataille, escritor francês que esteve presente e atuante junto aos surrealistas, é uma obra filosófica que pensa a categoria do erótico enquanto algo que parte de dentro, da vida interior. Estas experiências interiores são voltadas à tentativa do contínuo e descontínuo, como a morte, a reprodução e a transgressão – até o sacrifício, elementos que ligam sexo, vida e morte.

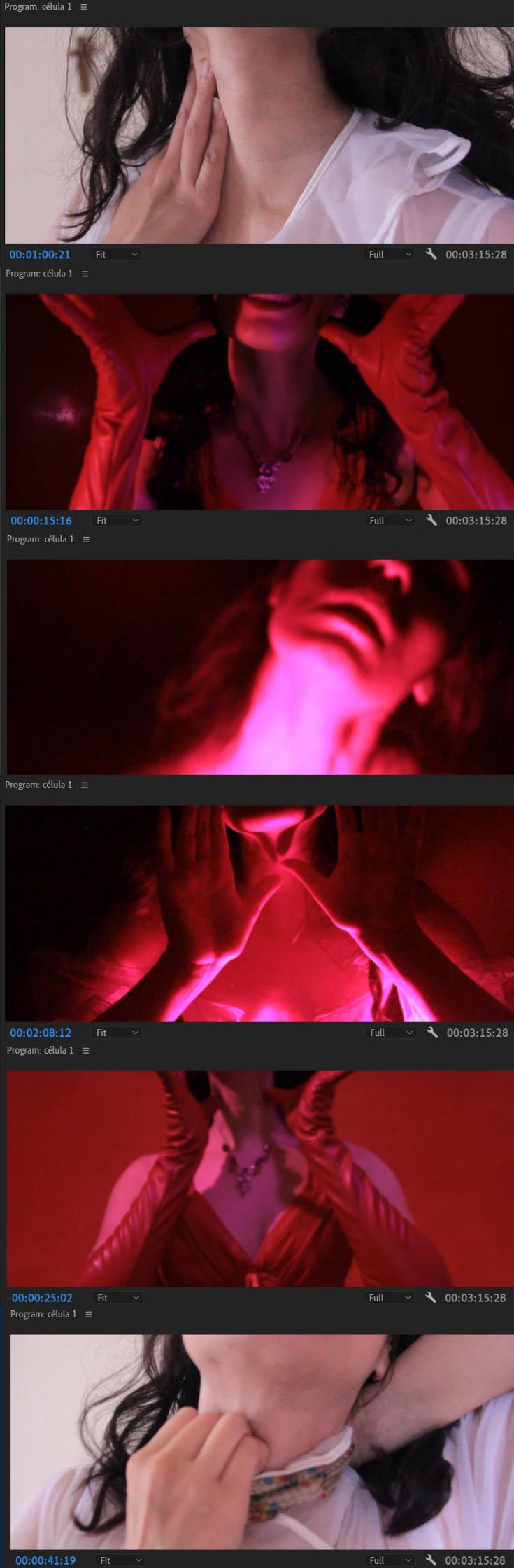
Também o sentido de corpo e fragmento são delimitados como parte da continuidade e descontinuidade, pois “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (BATAILLE, 1987, p.13). Este pensamento amplia a dimensão do Erótico e relaciona-se com o *Infamiliar*. O autor divide o Erotismo em erotismo dos corpos, erotismo do amor e erotismo sagrado. “O Erotismo dos corpos tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro. Ele guarda a descontinuidade individual” (BATAILLE, 1987, p. 15). O erotismo dos corpos insere o pensar deste corpo fragmentado.

Eliane Moraes, filósofa brasileira contemporânea que investiga estética e a obra de Bataille, aponta que o corpo que se fragmenta transcreve questões internas ao sujeito. “(...) o sujeito deve se fragmentar, perder sua unidade e deslocar completamente seu ponto de vista” (MORAES, 2010, p. 55). No pós-guerra com os surrealistas, a questão da fragmentação do corpo foi uma resposta para a fragmentação da consciência, do que se entendia como certeza. Para mim, esta certeza é fragmentada no sentido da inversão da ordem entre meu corpo como unidade e meu corpo fragmentado como objeto. Cada parte fragmentada do meu corpo é uma parte independente e poderia contar uma narrativa por si só.

Após a gravação de cada Parte —é assim como chamo as Cores utilizadas em *Chorea Lasciva*— e depois da decupagem do vídeo, dividi o projeto em células temáticas, cada parte é independente e poderia contar uma narrativa por si só. Foram 5 Partes e 8 Células, que repetiam os 3 nós + o pé. As outras células contavam também sobre objetos e... furos, fracassos.



*Figuras 3.* Da Autora. As cinco Partes, de cima para baixo: rosa, magenta, roxo, branco e vermelho. Fotografia digital. 2023.



*Figura 4.* Da  
Autora.  
Demonstração da  
célula 1.  
Screenshot. 2023.

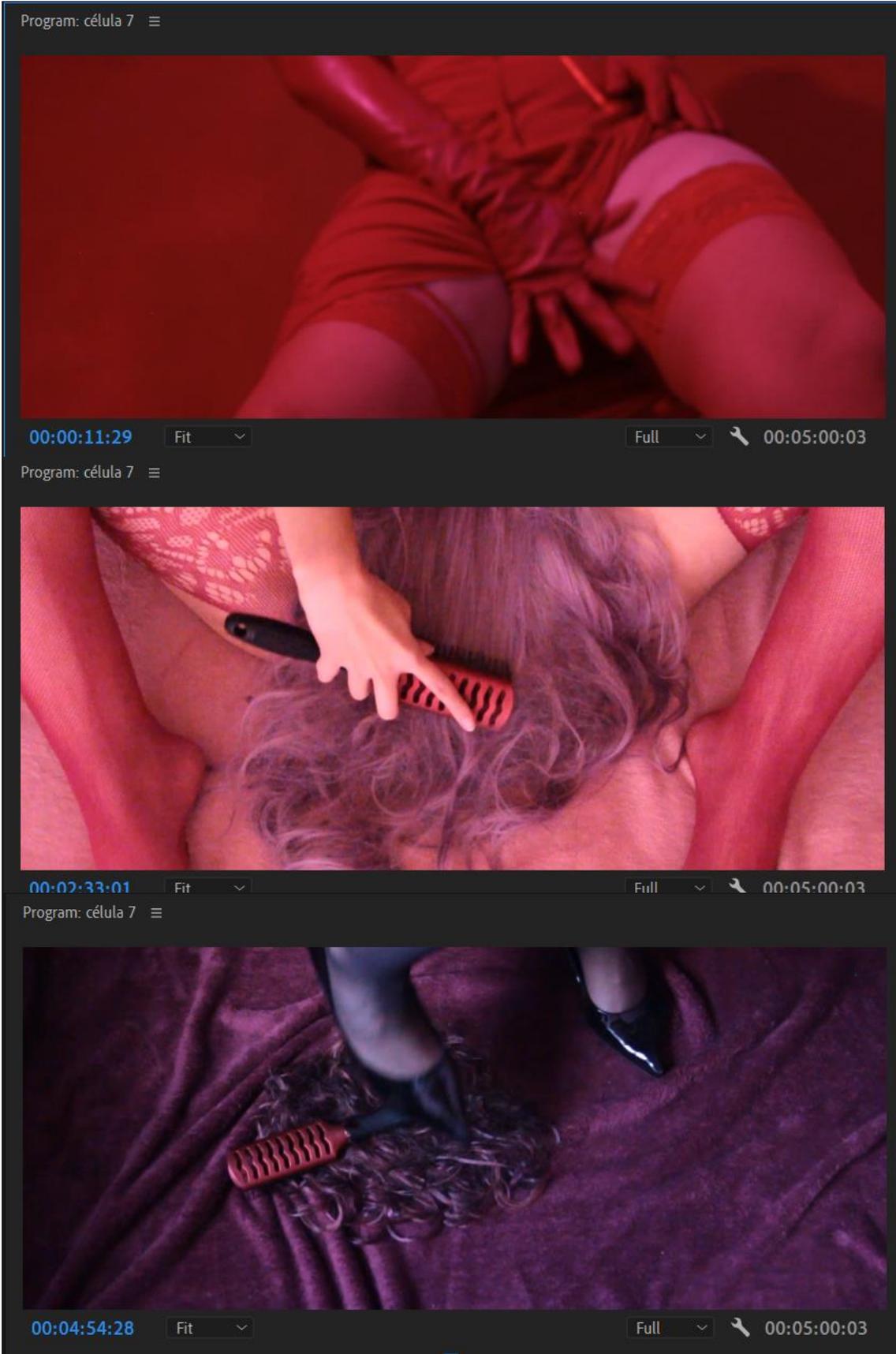


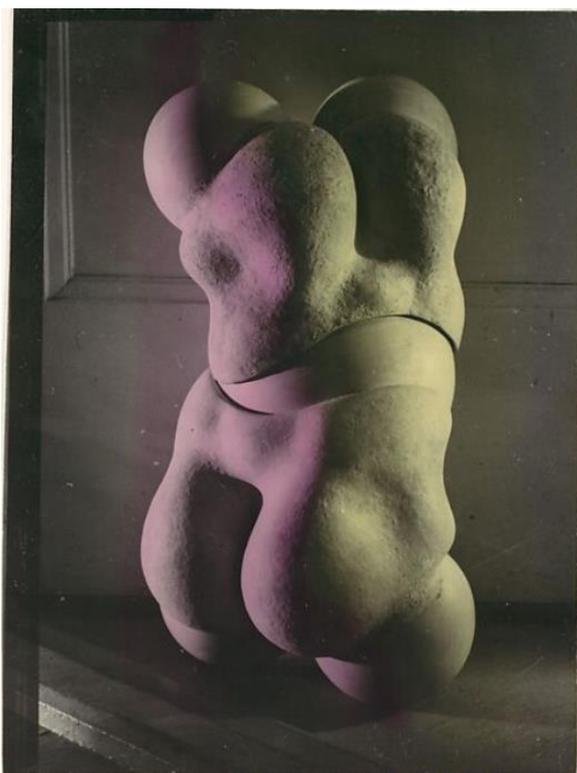
Figura 5. Da Autora. Demonstração da célula 7. Screenshot. 2023.

Em uma parte de seu livro, *O corpo Impossível* (2010), Moraes se detém no corpo fragmentado, em que a anatomia humana se deforma, em uma proeminente desumanização na esfera da arte. Partindo do pressuposto de que “fragmentar, decompor, dispersar” seria “o vocabulário que define a postura modernista” (MORAES, 2010, p. 59), a autora relata como a ideia de caos, a desintegração da ordem, da unidade, o desprendimento do todo, a integridade perdida, marcaram o pensamento dos artistas nas primeiras décadas do século XX.

Há um aprofundamento dessa questão através da análise do surpreendente artista alemão Hans Bellmer e suas bonecas desmontáveis e remontáveis, criando efeitos ainda esteticamente perturbadores, pois redimensionaram o corpo humano, jogando-o no limite do infamiliar, do terrível. De acordo com a autora, “A Boneca representava, pois o oposto do corpo geometrizado, circunscrito a limites e medidas” (MORAES, 2010, p. 68). A permutação constante de membros e órgãos, que Bellmer impôs a suas *poupées* buscavam fazer coincidir a imagem real e a imagem virtual de um corpo.



*Figura 6.* Hans Bellmer, La poupée. Impressão de gelatina prata. 11.7x7.8cm. 1933-36). Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265390>



*Figura 7.* Hans Bellmer, *La poupée*. Impressão de gelatina prata com cor aplicada. 9 × 6.7 cm. ca. 1936). Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265390>

As bonecas de Bellmer acompanham meu processo —há um certo tempo, em duplo sentido: manipular, desmontar e montar (a montagem do vídeo) a mim mesma. Do real na manipulação para o virtual da manipulação e do espetáculo. É neste encontro forçado que surge o desencontro, a infamiliaridade. De algo material que esteve comigo, que sempre estará (em repetição), mas que dependendo da forma como olho, não me é familiar. O corpo. Fragmentá-lo causa este distanciamento proposto por Eliane Moraes e o torna *Infamiliar*, suscitando a angústia e o terror e ao mesmo tempo a apreciação estética, em um espetáculo. Quase uma aula de terça-feira, onde eu sou o médico Charcot, o fotógrafo Ragnard e a histérica.

Na dicotomia entre a apreciação e a angústia que pode habitar o erótico, segundo Bataille. O Erotismo bataillano recorre a um sentido similar às pulsões freudianas (conexão e desligamento) e assim como Freud recorre à Neurologia, aspectos fisiológicos do corpo humano, para explicar as pulsões, Bataille recorre primeiramente à biologia para explicitar a continuidade/descontinuidade do ser: na reprodução assexuada há a produção de dois seres descontínuos a partir da morte de um ser primitivo que os gera. Esses dois seres são, dessa forma, iguais e produtos do primeiro, portanto a passagem entre eles implica necessariamente um momento de continuidade. Já na reprodução sexuada a passagem à continuidade é de outra natureza, já que um novo ser descontínuo é gerado por duas células igualmente descontínuas

que se unem para formá-lo. "O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos" (BATAILLE, 1987, p. 141). Trata-se da morte que é instaurada no momento da continuidade, ou seja, no momento de repartição de uma célula em duas ou no momento de fusão das duas células em uma.

O Erotismo habita na tensão entre o contínuo e o descontínuo, está ligado à experiência primordial da continuidade, experienciada por nós em experiências do limite, de interdito e transgressão. O Erotismo é a transgressão, a afirmação da vida até na morte, o mais além do princípio de prazer. Assim, a violência e agressividade estão, do lado do amor, da festa, do jogo e da morte. Ao falar do Marquês de Sade, Bataille ressalta que há na humanidade "o desejo de destruir e arruinar, de fazer uma fogueira de nossos recursos"

"é esta geralmente a felicidade que nos dão a consumição, a fogueira, a ruína que nos parecem divinas, sagradas e que só provocam em nós atitudes soberanas, isto é, gratuitas, sem utilidade, com um fim em si mesmas, nunca subordinadas a resultados ulteriores" (BATAILLE, 1987, p. 174-175)

Esta definição de Erotismo trazida por Bataille é aproximada da *aura hysterica*, o êxtase do mais além, que tende ao Ausente e ao abismo. Mesmo que sinistro e angustiante, flerta com a morte e convida a plateia, o espectador, em sedução, a brincar de transgressão também, beirar o abismo, rindo, dançando e gozando.

Acesse a videoarte *Chorea Lasciva*



<https://youtu.be/ntUy1BLvdAM>

## 2. O MANIPULADO E O ACASO

Impus diversas etapas para a construção do trabalho. A primeira cena surgiu do acaso, num impulso de criar com elementos e cores que já havia utilizado em outros trabalhos, como uma extensão. A repetição e a cor — os tons de rosa— já haviam aparecido anteriormente.

A segunda veio como extensão da primeira, um diálogo, como se respondesse a questões deixadas pela primeira, uma relação de amor e ódio por um objeto... vermelho. A terceira veio como se este objeto quisesse dizer algo ou como se eu fosse o objeto, mas ainda numa transição, de forma espectral, uma resposta às duas anteriores e as manipulações que traziam. A quarta a cor destaca-se como objeto e diz “é, eu ocupo este espaço de angústia que estava sendo construído antes e não estava sendo dito”. A última veio um pouco depois...

...Quando tive certeza de que estava manipulando as cenas, mesmo que já o estivesse fazendo desde o início. Não tanto quanto acho que fiz e mais do que o acaso se compraz. Deixei-me conta que havia papéis aos quais eu estava me infligindo no processo do trabalho e porquê: para o vídeo, para a edição e para a imagem final — espetáculo.

Diferente do espetáculo das aulas de terça-feira na Salpêtrière, um espetáculo para o artifício e em direção à arte, para o depois, para a posterioridade, um fantasma do ato com o fim artístico. Feito de fragmentos e cenas, onde a expectativa não foi posta na condução do “e se” do médico ou do fotógrafo em pacto com a histórica, mas entre eu e *eu* artista.

Também do Outro, de você, no olhar a narrativa não-linear e as conexões e desligamentos causados pelo meu corpo enquadrado, minha atuação e posterior edição. De médico, histórica e fotógrafo para operadora da câmera, histórica-artista e editora, um espetáculo enquanto artifício de anteparos, de edições, sem plateia, mas na expectativa de tê-la, para: o que me vê? O que eu olho —enquanto rio no vídeo?

Vitto Acconci, em close, seduz a câmera vindo pela direita (*Figura. 8, página 32*). Deita no chão, acende seu cigarro, olha diretamente para a câmera, um flerte. Em um ponto do vídeo diz “*I have no idea what your face looks like. I mean you could be anybody out there. Ah, but I know there’s gotta be somebody... watching me. Somebody who wants to come in close to me*”. É neste sentido em que se arma meu espetáculo, não havia ninguém comigo no momento da gravação ou da edição, era eu e a câmera, mas eu sei que você viu depois e daí eu mostrei para você.



Figura 8. Vitto Acconci, Theme Song.  
Vídeo em preto e branco com som. 33:15  
min. Fonte:  
<https://www.moma.org/collection/works/107279>

Duas atuações destacam-se, a de colocar-se à disposição e a de edição, mais do que operar a câmera. Estar à disposição é dirigir e enquadrar o corpo, colocar-se da melhor forma para a captura para que aquele olho mecânico seja também o olho da expiação, que receba o sacrifício (ou seja comigo o sacrifício para a continuidade-descontinuidade). Edição é a moira que recebe essas imagens, divide, secciona, seleciona, monta e remonta, mas permitindo, também, o acaso.

## 2.1 Autômato e repetição

Venho apontando a particularidade do trabalho em que me coloquei como agente e receptora da ação, num auto infligir de ordens, poses, regras, uma série de armadilhas de método processual. Para falar disso vou relembrar uma história que Freud trouxe no *Infamiliar* (1919), sobre um autômato, a Olímpia. A história em questão é o Homem de Areia, de E.T.A. Hoffmann, cuja fonte deste sentimento de angústia e infamiliaridade recai na natureza inanimada/animada da boneca Olímpia que, por apresentar-se aparentemente viva e não sê-lo, gera uma incerteza intelectual que vai além do apenas parecer um humano.

Olímpia é tão assustadora porque é como se nos lembrasse que vamos morrer e ela não, porque é inorgânica e contínua. Parece conosco mas permanece viva, ao mesmo tempo em que é inanimada, precisa que alguém a manipule para existir. Uma boneca que colocou os personagens em tensão com a continuidade e descontinuidade da vida e também nos provoca.

Uma forma particular de brincar com a continuidade e transgredir a descontinuidade é fazer-me de boneca. Um simulacro. *Simulacrum* além de “imagem” e “representação mnemotécnica”, foram manequins de vime em que eram enclausuradas vítimas, escolhidas

critérios e queimados vivos em homenagem aos deuses (DIDI-HUBERMAN, 2015). Uma boneca oferecida em sacrifício, que se ofereceu ao sacrifício do espetáculo.

Durante o processo de entrega à imagem do trabalho, todo gesto, quase mecânico, foi pensado de forma a ser ofertado ao sacrifício da montagem, doado ao corte do olho de uma pretensa algoz adiante, que o faria no futuro, e chama, em cumplicidade, para que junto ao público veja-se parte deste ato perverso.

Há um movimento anterior a ação para a câmera, um preparo para o enquadramento. Uma dupla-ação em ser visto e se pôr à mostra. Aí habita a perversão, o interdito: colocar-se como objeto. Voz reflexiva, que lugar complicado. Uma perturbação da imagem, para você, para mim.

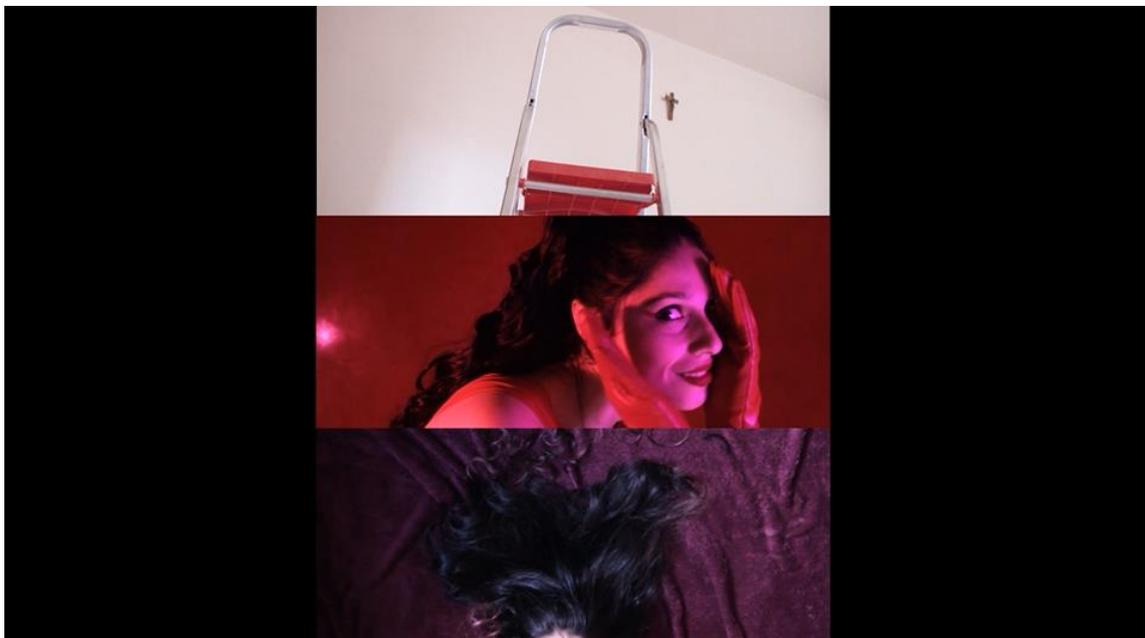
Este corpo no vídeo é um suporte de desejos e um objeto de vicissitudes, desdobra-se em outras possibilidades compositivas fragmentadas, projetando-se para como coisa de si. Em consonância com o pensamento de Bataille, a figura humana aqui é reduzida à coisa (apud. MORAES, 2010) no sentido da manipulação, quase a ser uma “engrenagem do nada”, pois se põe a serviço de tangenciar a Pulsão de Morte nas suas repetições, tensões e desencontros causados pelo acaso das imagens.

Desencontros e transformações de Partes em cortes rápidos, articuladas com outros pedaços de corpo, um autômato articulável como a Olímpia. Sacrificando o corpo à imagem, consumindo o corpo à linguagem e capturando, por fim, o fantasma no meio, a mídia que carrega o vídeo. Consentindo a mim o poder de me seccionar e a paciência de me enquadrar e à você a entrega de me dissecar no olhar. “Consentimento e paciência, portanto também eram palavras equivalentes a *tormento*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 382).

O que ainda é difícil considerar é que o tormento era consensual. A histórica já fazia do simulacro — com o qual gozava, no entanto — um tempo do tormento. O simulacro — ataque, atitude passional, sintoma —, o simulacro investia a histórica de acordo com a intermitência de um período enigmático. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 382)

Interessante pensar no consentimento da entrega de um sacrifício da imagem, feito como que uma armadilha por mim direcionada a mim e com destino ao espetáculo.

A paciência estava ligada ao processo de pôr-se em constante repetição de cenas e atos para executar os elementos de cada Parte que eu tinha em mente —outras por escrito— baseadas em palavras: garganta, mãos, pés, escova, cabelo; sentimentos: angústia, fúria, frenesi; e cores, que foram construídas a partir de um lugar indizível, mas que se apresentaram e dei passagem.



*Figura 9. Da Autora. Imagem que abre a videoarte Chorea Lasciva. Screenshot. 2023.*

15. Na escada tremendo

00:00:52-00:01:19



Arquivo b13

16. Pia, cuspe e sangue

00:00:07-00:00:34



Arquivo b14

17. Corda no pescoço (garganta)

00:00:31-00:01:04

00:01:33-00:01:38



## BRANCO

arquivo b1

1. Objeto vermelho – still

Tempo total do arquivo



arquivo b2 nada a ser usado (escada)

arquivo b3 nada a ser usado (parede e parte da cama)

arquivo b4

2. Andando para escada

00:00:13-00:00:16



3. Subindo a escada

00:00:19-00:00:23



00:02:43-00:02:55



arquivo b7

7. Marca da corda

00:00:14-00:00:19



arquivo b8

8. Marca da corda

00:00:14-00:00:25



*Figura 10. Da Autora. Organização dos arquivos da Parte Branco. Screenshot. 2023.*

## MAGENTA, em queda para o vermelho

arquivo M1

1. Rosto frente, close

00:00:08-00:00:13



2. Pescoço frente

00:00:21-00:00:39



3. Feição transição

00:00:43-00:00:47



arquivo M5 nada a ser usado

arquivo M6 nada a ser usado

arquivo M7

16. Boca iminência vermelho

00:00:00-00:00:15



17. Garganta

00:00:21-00:00:41



00:00:44-00:01:05



8. Túnel

00:04:07-00:04:17



9. Espasmos

00:04:37-00:04:35

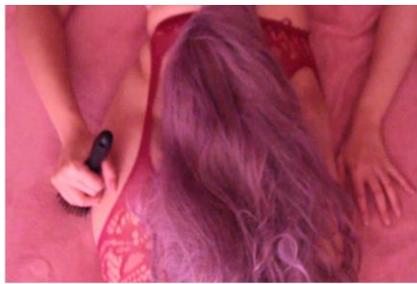


10. Mancha

00:05:37-00:06:07



*Figura 11. Da Autora. Organização dos arquivos da Parte Magenta. Screenshot. 2023.*



arquivo R2

7. plongee quadril, peruca pelo, objeto vermelho (BATER – mão esquerda)

00:00:12-00:00:21

00:00:28-00:00:33



arquivo R3 – nada a ser usado.

arquivo R4

8. plongee quadril, peruca pelo, pernas abertas

00:00:48-00:00:55



9. plongee quadril, peruca pelo, pernas abertas (MÃO CAMINHANDO)

00:02:32-00:02:36



10. plongee quadril, peruca pelo, pernas abertas (PENTEAR)

00:02:39-00:04:45

00:05:01-00:05:10



*Figura 12. Da Autora.  
Organização dos arquivos da  
Parte Rosa. Screenshot. 2023.*

## ROSA

arquivo R1

1. plongee rosto, coceira cabelo natural



00:00:17-00:00:21

00:00:25

00:00:31-00:00:34

2. plongee rosto, cabelo natural, olhar atravessado

00:01:28-00:01:32



3. plongee rosto, pentear peruca embaraçada

3.1 00:02:15-00:02:29

## ROXO

### arquivo RX1

plongee cena cabelo, escova e sapato (ou todo o arquivo, ou nada dela, total de 1s.



### arquivo RX2

Plongee cabelo, (PEGAR OBJETO VERMELHO), sapato de verniz preto e meias finas

00:00:07-00:00:11



Cair objeto vermelho

00:00:16



Pisando no objeto vermelho e no cabelo natural tingido com sapato de verniz preto e meias finas

(Similar ao arquivo 7R2)

00:01:07-00:01:13



Pisando no objeto vermelho e no cabelo natural tingido sem sapato de verniz preto e de meias finas

00:01:29-00:01:44



arquivo RX4- nada a ser usado

arquivo RX5

Parada em frente ao cabelo, ângulo ¾

00:00:09-00:00:13

Parada em frente ao cabelo, ângulo frontal, cabelo em arco

00:02:09-00:02:23



arquivo RX9

Andando em frente ao cabelo, de costas 3/4, cabelo em arco

00:00:06-00:00:08



Andando para trás em frente ao cabelo, cabelo em arco

00:00:09-00:00:14



*Figura 13. Da Autora.  
Organização dos arquivos da  
Parte Roxa. Screenshot. 2023.*

# VERMELHO

arquivo V1

1. Cordas, plonge image parada, luz vermelha



2. Cordas, plonge, mãos sem luva, luz vermelha

00:00:39-00:01:40



arquivo V2

3. plonge parte do rosto, luz vermelha, luva, cordas

00:00:24-00:00:29



arquivo V4

7. Escolha da corda, plonge, mãos com luva, luz branca

00:00:23-00:02:55



arquivo V5

8. Escolha da corda, plonge, mãos com luva, luz vermelha

00:00:08-00:03:33



arquivo V6 nada a ser utilizado

arquivo V7 nada a ser usado

arquivo V8

9. Contra-plonge, subir na cadeira, luz branca

00:00:15-00:00:30



arquivo V9

22. Close garganta, luz vermelha

00:01:04-00:01:21



arquivo V10

23. Garganta/sorriso/virada

00:02:26-00:02:35



arquivo V15

16. Contraposição OLHAR ROSA contra plongée

00:00:04-00:00:09



arquivo V16

17. Contraposição garganta MAGENTA

00:00:30-00:00:42



arquivo V20

18. Contraposição OLHAR ROSA contra plongée

00:00:18-00:00:23



arquivo V21

27. Contraposição garganta MAGENTA

00:00:01-00:00:27



arquivo V29 nada a ser utilizado

arquivo V30 nada a ser utilizado ou se quiser há partes sem peruca

00:01:19-00:01:20



Figura 14. Da Autora. Organização dos arquivos da Parte Vermelha. Screenshot. 2023.

A repetição desgasta o corpo, cansa, mas no objeto artístico também possui a função de proteção Hal Foster, crítico e historiador da arte contemporânea, a partir de uma ótica lacaniana de análise da imagem, nos traz que a repetição protege contra o real, o choque, o trauma. O autor cita, a partir de Lacan, que o trauma é *troumatic*, onde *trou* é um buraco, que Barthes chama de *Punctum*, o furo da imagem (FOSTER).

“É esse elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge”, escreve Barthes. “É aquilo que acrescento à fotografia e que mesmo assim já estava lá.” “É preciso, porém abafado. Grita em silêncio. Estranha contradição: um raio flutuante.” Essa confusão sobre o local da ruptura, *touché*, ou *punctum*, é uma confusão entre sujeito e mundo, entre o dentro e o fora. É um dos aspectos do trauma; de fato, pode ser que essa mesma confusão seja o traumático. (FOSTER, 1996, p. 166)

A repetição, no entanto, serve como um anteparo para o real do trauma, ela tenta tapar algo que é difícil de se lidar. Talvez por isso trouxe tantos anteparos para o trabalho — várias repetições, uma dentro da outra. O *punctum* rompe o anteparo, expõe o real (FOSTER, 1996), independente do meu esforço sufocado em ter controle dos meus anteparos. Este esforço de controle, uma contenção também aponta para o real e rompe o anteparo proveniente da repetição (Ibidem, 1996), portanto fracassa.

O anteparo age enquanto sedução do olhar, dentro da ordem simbólica, uma espécie de simulacro que vela em ilusionismos e desdobra-se em coisas misteriosas. Cindy Sherman, artista que trabalhou a fotografia, tem uma relação de embate interessante com o anteparo, analisada por Hal Foster na mesma obra citada anteriormente.

Em seus trabalhos de 1975 a 1982, Sherman abordou o tema do sujeito sob o olhar, destacando-o enquanto figura, mesmo enfoque levantado por feministas da época (FOSTER, 1996). Estes sujeitos em destaque vêm, mas são muito mais vistos, capturados pelo olhar. Um olhar que parece frequentemente, também, vir de dentro. Sherman apresenta seus sujeitos como auto-observados, algo do *infamiliar* freudiano: não sou o que imaginava ser, retorno a mim como algo não-familiar.

Há distância e proximidade —indizível— entre a jovem arrumada e a sua face no espelho na sua série de dezessete fotografias em preto-e-branco, *Untitled Film Still #2 e 14#* (1977), a artista capta a linha que separa dois corpos: imaginado e real. Particular ao trabalho de Sherman, o simulacro que se oferece ao sacrifício da beleza e o seu real traumático, sendo ela, algo que não é aquilo que imagina ser.



*Figura 15.* Cindy Sherman. Untitled Film Still #2. 1977. Impressão de gelatina de prata 24.1 × 19.2 cm. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56515>



*Figura 16.* Cindy Sherman. Untitled Film Still #14. 1978. Impressão de gelatina de prata 24 × 19.1 cm. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/56581>

A relação da artista com a imagem-anteparo modifica-se ao longo de seu trajeto artístico, ora velando, ora rasgando o anteparo, mas sempre tensionando e brincando com a relação entre sujeito como objeto no processo artístico, em autorrepresentação. Quando o sujeito põe-se como anteparo, segundo Hal Foster, é diferente da imagem-anteparo pois nesta configuração o sujeito é igualmente observador e imagem, é um agente da imagem-anteparo e não um único com ela.

Neste sentido quando digo que me coloco como objeto, a relação traçada é de transitoriedade. Complementada fora do tempo, não é nem linear e nem estanque. Foi dividida sistematicamente neste trabalho escrito para que se tornasse inteligível: entre quem recebe a ordem (o autômato, simulacro) e quem produz (o olhar que corta e ajusta). Mas sou uma só, a artista.

## 2.2 Olho e corte

Na primeira parte do texto dediquei-me a falar um pouco sobre o que é a Pulsão de Morte e uma conexão possível desta com o Erotismo bataillano, no que se refere à sua continuidade e descontinuidade, onde o erotismo é a força que tensiona os dois opostos, transgredindo a morte —à grosso modo, um estado *além* da morte.

Riso como relação de encontro no desencontro —eu rio porque eu sei que você me vê, quando você pensa em escapar (desligar), chamo pelo riso. Flerte com a morte.

Traçando um paralelo entre estas conexões e analisando a *forma* do processo de criação de *Chorea Lasciva*, a edição é um corte da descontinuidade. Uma interrupção e encerramento de imagens: interrupção do filme no ato da gravação (iniciar e desligar a filmagem pelo botão da câmera), no ato de decupar (documentar e descrever as ações registradas), selecionar minutagens (recolhidas a partir da decupagem) e, também, encerrar imagens dentro do quadro delimitado pelo modelo dado à priori pelo aparelho. Imagens que são inevitavelmente capturadas pela câmera de forma retangular, pois ocupam as telas e paredes da contemporaneidade, modificando-se o modo de se olhar por sobre esse retângulo, se de cima, de baixo, cada ângulo com um nome devidamente catalogado por teóricos do cinema e do vídeo.

Se no autômato o aparato é o corpo, aqui é a intenção do olho que pulsiona. As mãos que executam e as ferramentas tecnológicas são instrumentos do olhar. O olhar capta e decide os elementos, o enquadramento e o tempo da videoarte. É o agente que encaminha para o

contraditório da repetição como um embate contra o fim, e dos cortes como evidência da finitude.

O olho enquanto agente do corte operou em três instâncias centrais: enquadramento, seleção e montagem (edição). O enquadramento ocorreu tanto no processo de gravação quanto anteriormente, voltado à escolha de eger o que ficaria em quadro. Na seleção o olhar atuou como um apurador, quase um controle de qualidade subjetivo de imagens que se conectam por traços parecidos, descritos no capítulo seguinte. Já na montagem a eliminação é bem mais proeminente pois as seleções foram exercidas nas outras atuações do olhar.

Penso este olhar não de forma biológica, mas poética e até maquinária no sentido de operacionalizar e conter a forma — também a aura— captada. Pequenos encerramentos dentro de um loop, um sonho fragmentado, como o curta-metragem experimental de Chris Marker, *La Jetée* (1962) e o filme *Mulholland Drive* de David Lynch (2002), cujas narrativas parecem o relato de um sonho, sucessão de acontecimentos, alguns repetidos.



Figura 17. Chris Marker. *La Jetée*. 1962. Screenshot de filme. Fonte: <https://mubi.com/pt/films/la-jetee>



Figura 18. David Lynch. *Mulholland Drive: Cidade dos Sonhos*. 2002. Screenshot de filme. Fonte: <https://vimeo.com/238691202>.

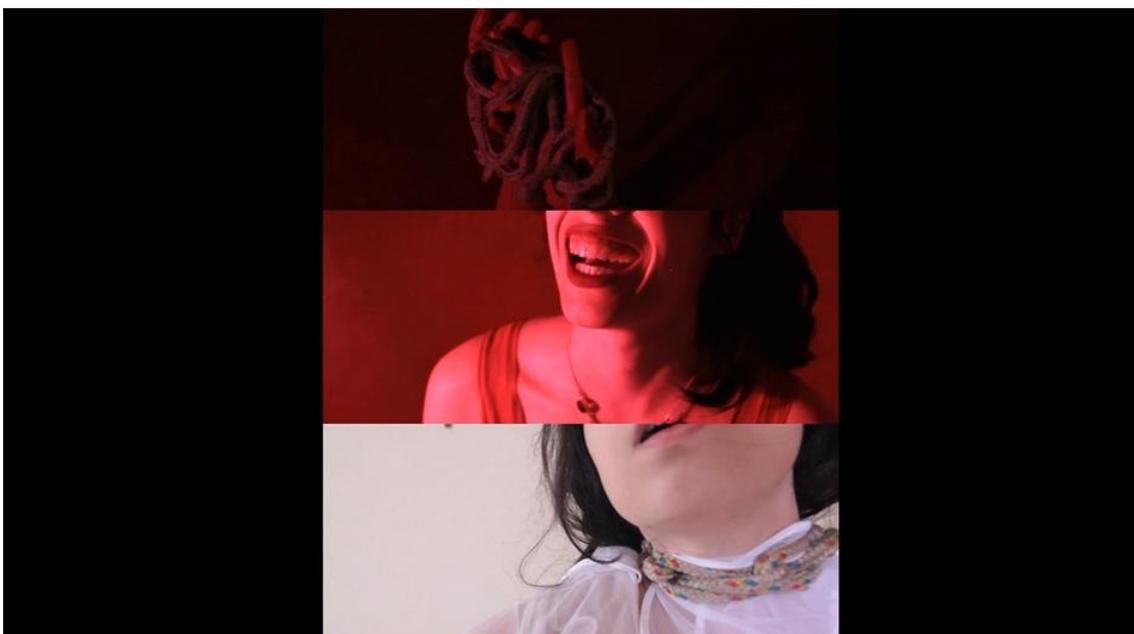
Na sequência horizontal, minha videoarte é estruturalmente parecida. Porém, a narrativa é tanto horizontal quanto vertical, juntando narrativas sobrepostas, o que torna praticamente impossível de se relatar e identificar a linha horizontal da “história”. Tânia Rivera diz que um sonho é sobretudo o seu relato (RIVERA, 2008), pergunto-me se há como relatar que tipo de sonho é este? Um sonho despedaçado, indizível.

O olhar aguçado é furado. Um furo no olho, o que me faz lembrar outro livro de Bataille, *A História do Olho* (2018). O olho e o ânus têm lugar de destaque neste romance, ocupando lugares de sofrimento e prazer entre as personagens. Pensar o olho enquanto buraco é inverter o lugar privilegiado desta pretensa posição de controle do olhar —mais uma vez deixar o acaso rir e o anteparo que sustenta esta seção escrita ser também rasgado.

O trabalho do olho se perde... e volta a ser exercido novamente numa captura e entrega, em dança, na próxima seção onde descrevo as destrezas do olhar neste trabalho: as descrições dos procedimentos adotados enquanto método para realizar o trabalho.

### 3. CHOREA LASCIVA

Um trabalho cuja experiência foi labiríntica. Ergui paredes com cores, elementos, texturas, aprisionando-me para tentar escapar. Um escape mecânico, processual, mas que também escapou ao controle. Pensava aproximar-me da saída e voltava para o mesmo ponto anterior. Uma coreografia para armadilha e escape. As barreiras foram ora sutis e encantadoras — tecidos e cabelos—, ora mecânicas e de repetição —as mesmas anteriores e também de números, espaço e tempo—.



*Figura 19.* Da Autora. Volta da corda no Branco e no Vermelho. Screenshot. 2023.

#### 3.1 Cores e Partes

Dividi, a partir dos comandos do olhar, os procedimentos do vídeo em Partes, Eixos e Células. Havia dito que as partes são as cores, mas isto é generalizante, chamei de parte porque contém além da cor principal mais notável, seus objetos e temas particulares, que se repetem em outras partes.

Os Eixos são combinações de partes em que identifiquei maior aproximação temática, dialogam entre si de acordo com uma série de elementos: cabelo, escova, meia, corda, veste, luz, crucifixo, escada, pia e sangue. A divisão em Eixos serviu como guia para que eu entendesse as proximidades entre narrativas para, que se quisesse, utilizasse esta possibilidade na edição.

Elementos:

Tingido/Cortado	Tingido	Natural Comprido	Peruca	Natural	CABELO
					<b>ESCOVA VERMELHA</b>
	Transparente Vermelha	Transparente Preta	Sem meia	Renda	<b>MEIA</b>
		Vermelha	Sisal	Colorida	<b>CORDA</b>
			Vermelha	Branca	<b>VESTE</b>
		Luz/Luz-Sombra/Sombra	Luz/Sombra	Natural	<b>LUZ</b>
					<b>CRUCIFIXO</b>
					<b>ESCADA</b>
					<b>PIA</b>
					<b>SANGUE</b>

Um bom tempo do trabalho foi entender o que eu estava tentando construir a partir da captura de cada Parte, o que aquele material poderia permitir que eu trabalhasse plástica e tematicamente, muito da repetição das cenas ia para outros lugares que não necessariamente conectava-se com o que fora gravado anteriormente, um furo e uma nova possibilidade.

Hahahahaha ERA RAIVA, ERA TESÃO, ERA O QUE EU TINHA, ERA NADA E VAZIOOO TAMBÉM.

Para tal, após as filmagens, recolhi o material, separei em pastas e escrevi o que identificava como traços temáticos de cada Parte, a fim de traçar semelhanças e possíveis conexões, linhas narrativas, repetições e novas intercorrências na edição:

#### TEMAS PRINCIPAIS DE CADA PARTE

MAGENTA (ECO): Cabelo (pegar como um arco); Garganta (pegar e tentar gritar); Rosto (focado e desfocado olhar em evidência); Sombra (luz/sombra)

BRANCO (SACRIFÍCIO): Subida na escada (localizado, pertence a essa parte); Corda; Garganta/; Sangue

ROSA (AMOR): Pentear; Relação passional/submissão com a escova; Cabelo (contraposição entre cabelo e peruca); Peruca (como pelo) —pertence a essa parte

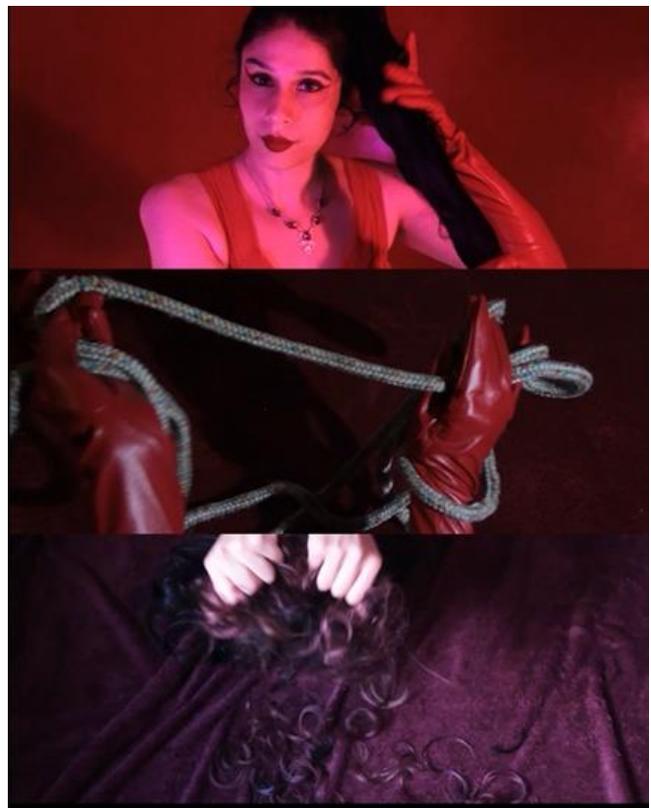
ROXO (DOMÍNIO): Relação de ódio/domínio com a escova (vermelho); Cabelo se separando natural/tingido

VERMELHO (SUSPENSÃO, AGLUTINAÇÃO): Parte de cada um dos anteriores está presente.

A obra de Tunga “Xifópagas capilares entre nós” (1987) dialogou intimamente na construção das interligações sobre a imagem dos cabelos, que foi constantemente repetida no trabalho, de diversas maneiras. Xifópagos são gêmeos que estão unidos entre si por alguma parte do corpo e o cabelo esteve presente em vários vídeos, quase como se houvesse uma ligação, além dos objetos, pelos cabelos. Era ligado e desligado em pulsão contínua. E apesar do tema do cabelo ser tratado repetidamente, ele nunca voltava igual, assim como um gêmeo, uma estranha semelhança.



*Figura 20.* Tunga. Xifópagas capilares entre nós. 1987. Fotografia em preto e branco 120x80 cm.



*Figura 21.* Da Autora. Cabelos em diferentes cenas. Screenshot. 2023.

### 3.2 Atuar

Sinto a necessidade de, antes de falar mais sobre o processo de sistematização, voltar um pouco e falar da atuação. Estou evitando. Bordejei ela de forma teórica, falei como terceira pessoa, como se estivesse vendo a outra pessoa atuar. Mas a verdade é que eu experienciei no meu próprio corpo uma série de aflições e sentimentos deliciosos. É difícil *falar* disso. Uso o verbo “atuar” porque pus em cena, desloquei do tempo e do espaço, enquadrei e repeti atos, por vezes fragmentos de atos, para a câmera.

Eu senti muito. Muito. Senti dores de muito tempo, senti uma raiva que parecia que ia me rachar o peito em dois. E me fazia voltar a sentir, de novo, de novo. O processo lembrou-me o que foi feito às históricas de Salpêtriêre, não só pela repetição da imagem, mas pela repetição do trauma, o buraco no meu peito.

E mesmo assim, mesmo assim, eu estou viva. Isso me faz rir. Me faz rir com um nó na garganta e me faz gritar sem sair um som. Encharcaram-se meus olhos e minha vulva, eu preciso chorar pelo meu corpo INTEIRO. Eu preciso queimar inteira. Me consumir. Isso cansa.

Alguns vídeos ficaram mais curtos que outros porque eu cansei, fiquei desgastada. O maior de todos foi o Vermelho, foi o último também. Ele veio depois dois outros num espaço de meses. Antes estava árida por dentro.

A atuação do rosa veio de uma relação de ser vista de cima, menininha, tudo rosinha. Eu amo e odeio isso. Essa relação de amor e ódio é uma constante em mim, talvez por isso eu sinta que vou me rasgar. Chamei essa parte de AMOR, um carinho com os outros, um ódio velado com alguma instância do comigo.

No magenta pensei sobre os gritos inaudíveis e a incapacidade de falar, pensava, mas não o suficiente para querer elaborar nada que eu tivesse que elaborar posteriormente de forma teórica. Me conhecendo, isso ia acontecer. Eu não queria isso, queria só deixar as associações com um objeto inanimado virem naturalmente, senti-las e prosseguir.

O magenta foi mais espectral para mim. Só a luz, a sombra e eu. Sem objetos. Tive mais trabalho de corpo. Aquele dia tinha sido horrível. Depois ficou bom. Decidi que iria cortar o cabelo e levaria isso para o vídeo.

A atuação do roxo veio naturalmente como uma resposta ao rosa, quis afirmar para alguma coisa em mim que eu também posso agredir, não ser só agredida. Pisei no vermelho!! Mas ele ainda estava lá em codependência, comigo.

Na parte branca senti muita angústia. Não quero falar sobre isso.

*Posar é como a espera de um momento, aquele em que se bate a fotografia, sobre o qual quase nada se sabe, exceto que deve ser o momento “certo”. É uma espécie de urgência, muito simples e muito obscura: a urgência de *ter que se parecer consigo mesmo* num dado momento, e esse momento vai chegar, e sempre chega quase agora, sempre já, já, sempre com o risco de um tarde demais ou um cedo demais. (...) Posar equivale a inventar para si, e mesmo a contragosto, um corpo de reposição, o lugar propício para resto futuro da semelhança; posar, nesse sentido, é uma “microexperiência da morte”; quando poso, sim, torno-me realmente um espectro”, torno-me eu mesmo, como fotografado, prestes a virar aparição espectral. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 129)*

O vermelho ri de tudo que aconteceu em tudo. Zomba de tudo o que eu fiz. Ele é todos os objetos vermelhos das partes anteriores e sabe disso. Eu achei que seria difícil fazê-lo, mas foi um alívio. É o movimento que não deixa que nenhuma parte se estanque. Antes de atuá-lo, vi pontos marcantes das outras para atuar de forma mais livre, dançante. Vida-morte-vida.

### **3.3 Continuação de Cores e Partes**

Os primeiros movimentos são mecânicos e tímidos. Ganham ritmo com a repetição, em transe. Cada sequência é um crescente, buscando a imagem, pensando no todo, pensando no arranjo que será forjado na montagem, vislumbres de cortes, de interligações, de uma narrativa atemporal, que nem eu mesma sei, mas que tenho pistas. Meus objetos me guiam, a ideia central me reposiciona até a exaustão completa, e paro. Revejo as capturas que foram feitas imediatamente e as das partes anteriores. Vejo se algo pode trazer alguma outra conexão, me reposiciono... Ou não.

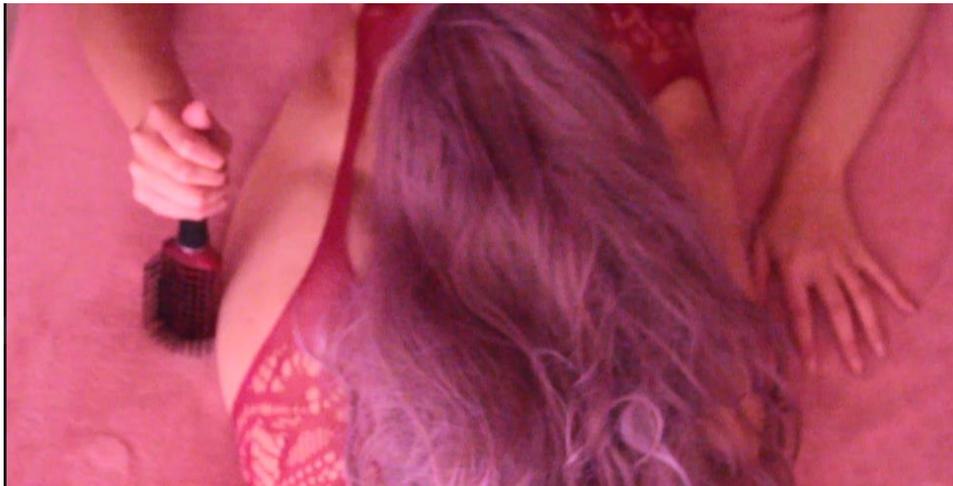
#### **Rosa**

Só há um plano, de cima (*plongée*), onde são filmados rosto, boca e pernas, quadril e quadril com as pernas abertas. A cor predominante é o rosa chiclete, as outras derivam desta, que se aproxima do tom da pele, tornando a cena aconchegante. A predominância da cor deriva do fundo, veludo rosa; da roupa, um corpete rosa com estampa de flores rosa e fitas de cetim e da meia, que é rendada e rosa, em um tom um pouco mais escuro da mesma cor do batom -

única maquiagem utilizada.

Os elementos trabalhados em cena são o cabelo/pelos e a escova, a textura da meia aparece como composição não apresentando função pontual representativa. O cabelo aparece natural e em peruca, lilás, que também é apresentado como pelo púbico, já a escova é o elemento vermelho da cena, que age diretamente sobre o cabelo/pelo, assim como sofre ação. Age em pentear e escovar pelos, onde é utilizada a mão, ora de forma delicada, ora agressiva. Sofre a ação em um processo masturbatório, em que os pelos não são penteados e o objeto inanimado é estimulado. Apresenta-se como um elemento pontual que será repetido, como controle, fuga e incorporação.





*Figuras 22. Da Autora. Incidência do Rosa no trabalho. Screenshot. 2023.*

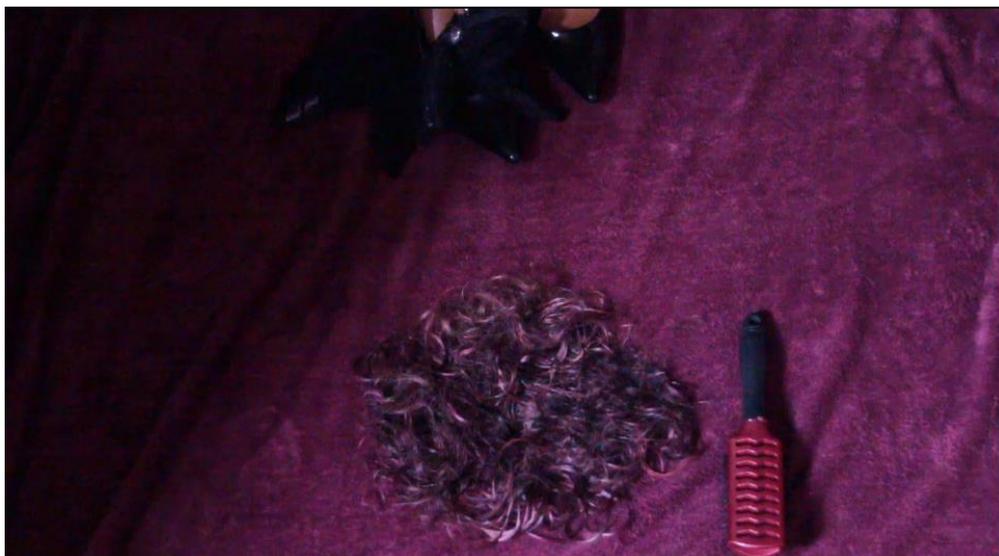
## Roxo

Só há um plano, de cima (*plongée*), onde são filmados cabelo tingido cortado, plano das pernas e sapatos e interação com o cabelo cortado e a escova vermelha apresentada também na parte Rosa. A cor predominante é o Roxo... Púrpura, é puxado para o vermelho, quente, o cabelo tingido é da mesma cor. Esta cor predominante contrasta com o cabelo da peruca apresentado no Rosa pois o lilás da peruca é dessaturado, o roxo desta parte é proeminente. Assim, a predominância do Púrpura deriva do funda, veludo roxo; do cabelo tingido, que parte está como tufos cortados e outra ainda está presente no cabelo, apontando que eram um só e é auxiliada pelas meias finas pretas, que em contato com a pele trouxeram uma outra camada de roxo, próximo ao púrpura.



Os elementos trabalhados em cena são o cabelo natural tingido na cabeça e cortado em

continuidade/descontinuidade, o cabelo cortado sozinho, o sapato de verniz preto, a textura da meia e a escova vermelha. O cabelo cortado aparece em interação com a escova a envolvendo, num processo contrário de escovação, com os pés. Este processo é feito tanto com os sapatos calçados quanto descalços, assim como há violência contra a escova, que é pisada.

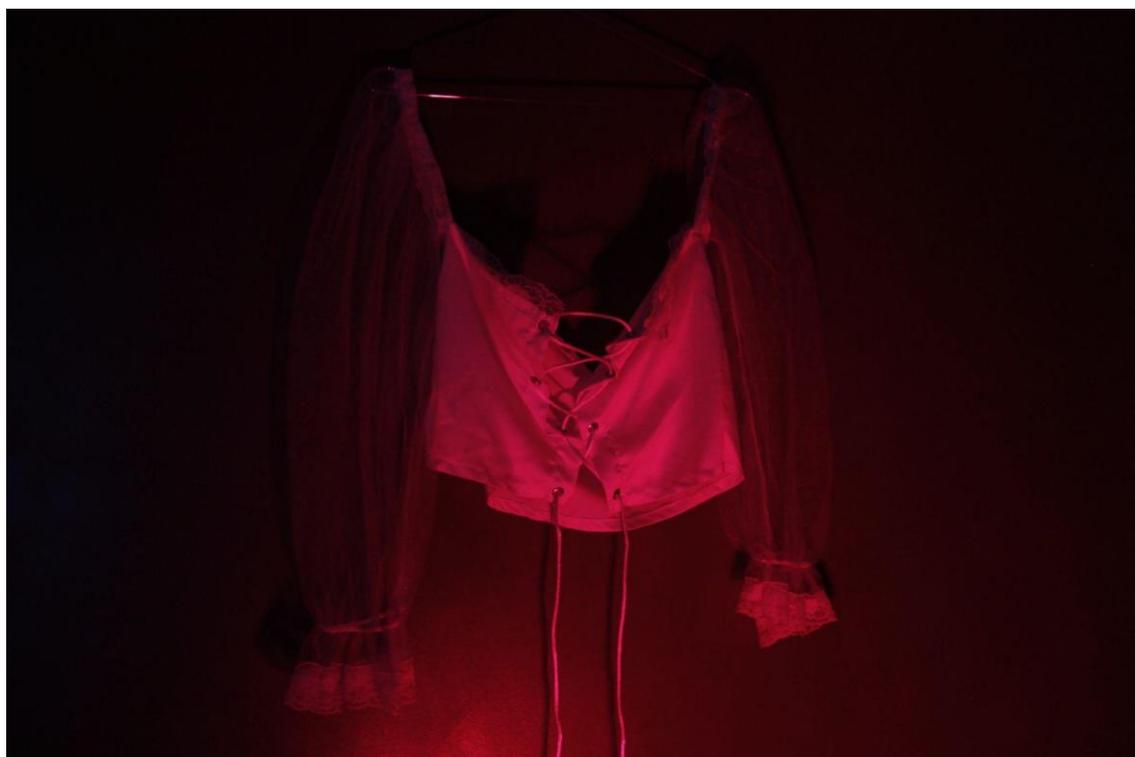


*Figuras 23.* Da Autora. Incidência do Roxo no trabalho. Screenshot. 2023.

## Magenta

Em plano fechado, é trabalhado, por meio da luz magenta, o enquadramento da garganta, cabelo, torso, rosto e sombras. A cor utilizada é o magenta, alcançado apenas com a luz, que devido ao balanço de branco da câmera por vezes chega próximo do vermelho. A veste utilizada é branca, entreaberta e com transparência, o que favorece o transpasse da luz, criando por meio de seu reflexo no tecido, uma aura etérea. A luz alcança por vezes o branco (estourando a luz), a sombra preta, o magenta, e o vermelho, criando mesmo que a partir de apenas uma fonte de luz (uma luminária) atmosferas distintas.

Não há elemento externo à cena, apenas, os elementos são a luz e o trabalho de corpo; os elementos vermelho, branco, preto e rosa/magenta são lançados no corpo a partir da luz. O cabelo aparece natural e comprido sendo manipulado pelas mãos, o rosto aparece focado e desfocado como mancha, o trabalho de corpo é realizado de forma por vezes grotesca e por vezes delicada, o ambiente é suspenso, no sentido se não apresentar um fundo localizável, ser suspenso no preto, um não-lugar, de transição (entre estados).





*Figuras 24. Da Autora. Incidências do Magenta no trabalho. Screenshot. 2023.*

## Branco

Há três planos *contraplongée*, subida na escada; *plongée*, pia e fechado, corda e subindo. A cor majoritária é o branco, pontualmente marcado pelo vermelho da escada e do sangue na pia. Também estão presentes o marrom do crucifixo e o bege, azul e amarelo da corda. A predominância do branco é dada pelas vestes e pela cor da parede do fundo. As vestes são transparentes como a utilizada na parte Magenta, trazendo aspecto etéreo à cena. O cabelo é usado de forma natural e está mais curto que na parte Magenta, como foi retirado na parte Roxa. Não é utilizada maquiagem.

São trabalhados três elementos, a escada, a corda e o sangue. A escada e o sangue são vermelhos, a corda é majoritariamente bege, mas lembra algo infantil por seus pontinhos coloridos em azul, amarelo e vermelho. A escada é subida descalça com a corda em mãos, o crucifixo fica ao fundo. A cor da corda, as vestes, a escada e o ângulo criam uma sensação incômoda e dúbia, de algo fora do devido lugar. O auto-asfixiamento acentua a sensação de desconforto, algo fica em suspenso, a violência é aplicada contra a garganta, o objeto é o próprio corpo. O vermelho desta parte é transferido para a escada que leva ao auto-asfixiamento, para pontinhos na corda e para o sangue cuspidos na pia.





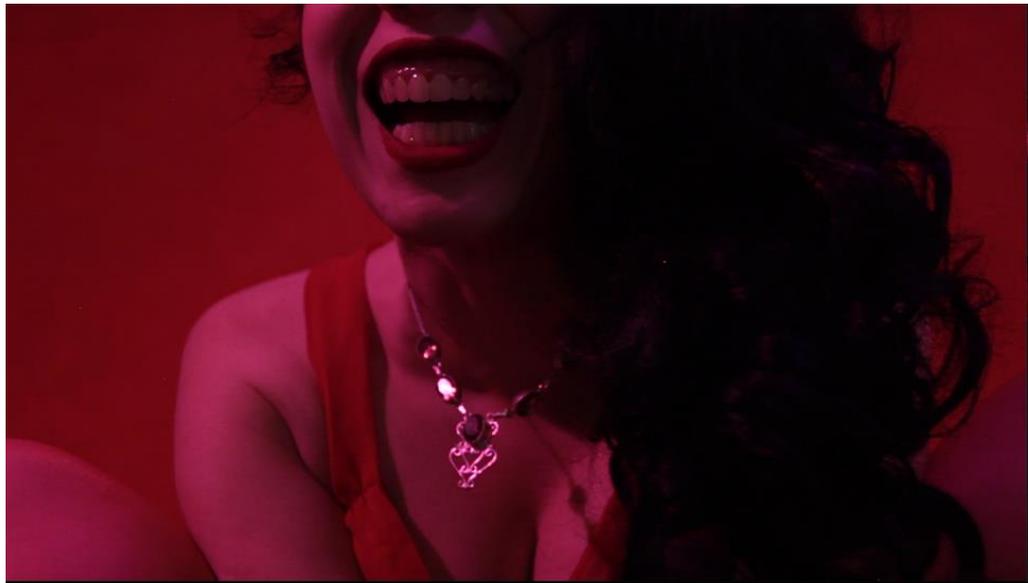


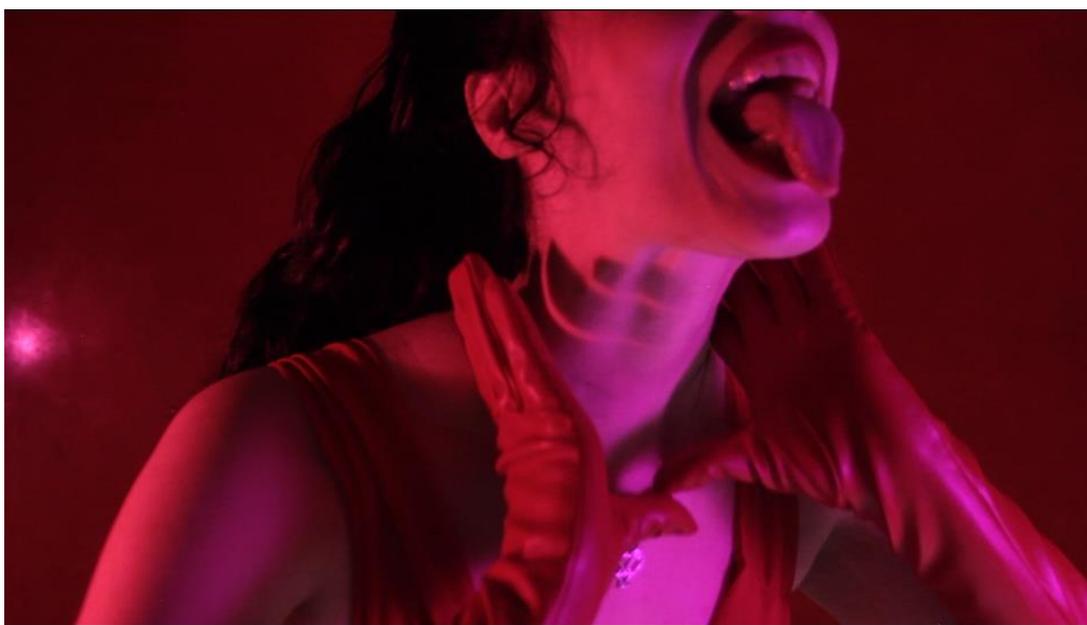
*Figuras 25. Da Autora. Incidências do Branco no trabalho. Screenshot. 2023.*

## Vermelho

Todas as descrições anteriores serviram para entender por onde caminha o VERMELHO, que é o que escapa, a aura. Passeia por entre todos os outros, uma combinação de todos e ao mesmo tempo nenhum. Contém, mas não está contido em nenhum, não é apreendido. Ele zomba, ri, grita e ressoa com todos.







*Figuras 26. Da Autora. Incidências do Vermelho no trabalho. Screenshot. 2023.*

Em cada uma das partes há elementos que dialogam entre si, objetos que contém a cor vermelha, o cabelo, os pés, assim como a temática principal tratada na parte. No eixo Rosa-Roxo a temática principal gira em torno do embate com o objeto vermelho, o elemento escova. A escova no Rosa tem a ver com Erotismo-Violência e no Roxo parte da Violência e dialoga no sentido táctil com o Erotismo.

A proximidade entre o eixo Rosa-Roxo também se dá devido ao trabalho cenográfico entre cenas, a construção com veludo, a sensação visual da mistura de texturas (das roupas utilizadas e do fundo) e o enquadramento (ambas partes utilizam o enquadramento em *plongée*).

No eixo Branco-Magenta a proximidade temática se dá por cor, da construção do cenário e do trabalho com a luz. A proximidade da cor está na vestimenta utilizada, branca, que não é ressaltada na parte Magenta, pela sua natureza de trabalho com luz.

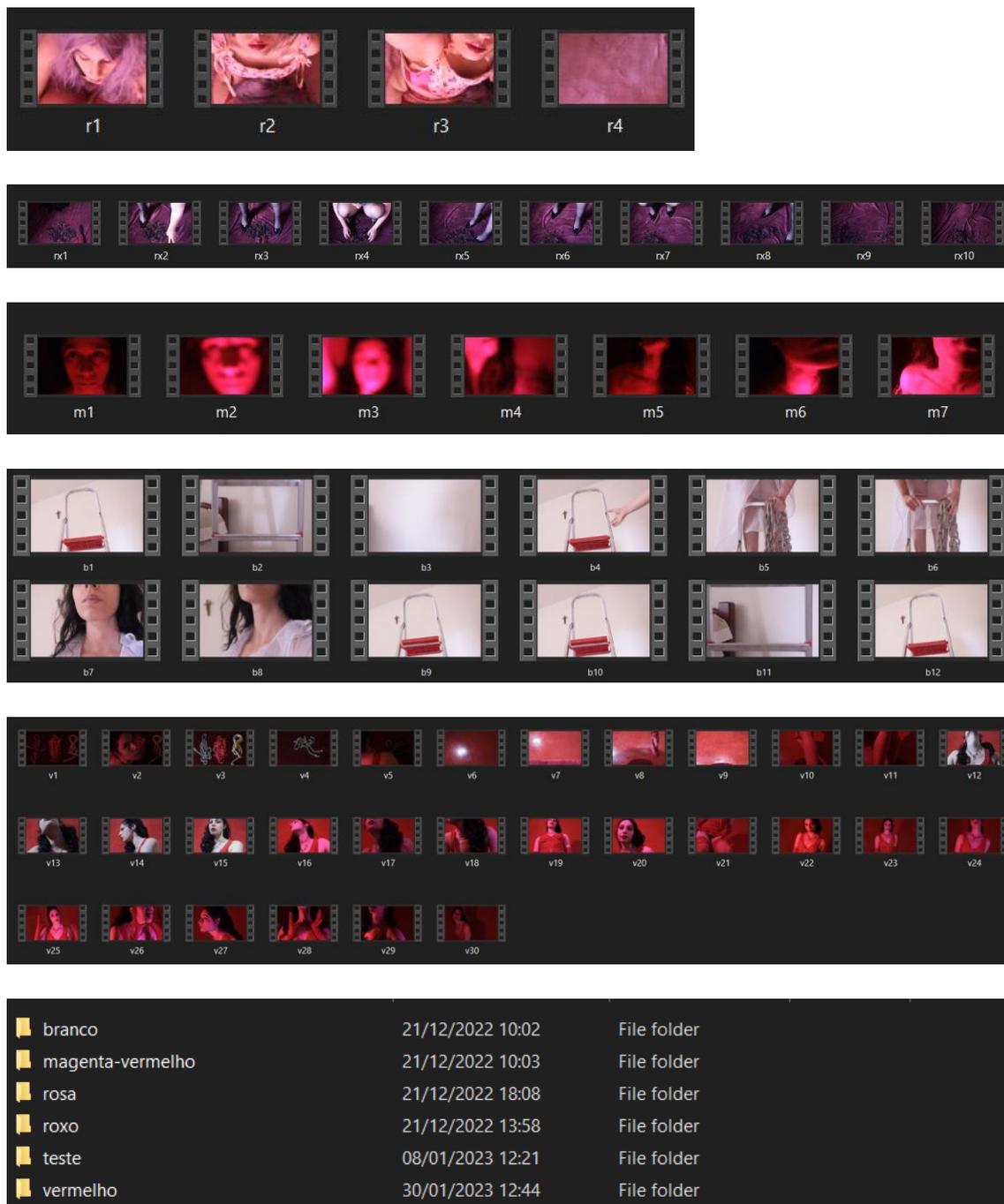
Em ambas as partes foram trabalhadas a luz em aspectos distintos, no Branco, a luz natural, elementos claros, destacando-se apenas o vermelho e a corda colorida. Já no Magenta, a luz em *led* rosa, que iluminou a cena e criou um fundo preto de sombra; em contraste ao Branco, que possui um fundo claro pela luz e cor da parede branca. A veste branca adquire, ainda que oposto, aspecto ritualístico em ambas partes do eixo.

O cenário do eixo Branco-Magenta é construído pela luz e fundo neutro, não há textura. A textura está predominantemente na veste e nos elementos.

Há elementos que perpassam tanto o eixo Rosa-Roxo quanto o Branco-Magenta, o cabelo, o vermelho e a luz. Estes são elementos-chave para a construção do VERMELHO. O VERMELHO é de onde pulsaram e saíram todas essas partes o que as une e as expurga. O cabelo é a corda que puxa as partes, sendo tingido, artificial e pertencente. A corda é a si mesma e também um instrumento de saber tecer, de infligir dor e prazer, amarrar. A meia vela, a camada tênue do Erotismo, a tensão superficial, que segura a carne para não deixar que ela esparrame.

Busquei trabalhar a narrativa não-linear em torno da tentativa e impossibilidade de falar, o que fez com que surgisse, de forma espontânea, imagens associadas à garganta e uma delas foi a imagem do estrangulamento pareada ao não conseguir falar, um nó causado por si ou por outro. Outros elementos foram incorporados por associação livre à incapacidade de expressão e à vontade de dominar a linguagem, que é fálica. Cada elemento possui maior ou menor valor simbólico e alguns extrapolam a minha vontade, necessidade e capacidade de simbolizar coisas maiores que eu.

Para edição fragmentei ainda mais o processo, além de Partes e Eixos, as Células. Elas vieram a partir da análise e seleção de cada captura, onde nomeei os arquivos de vídeo em um sistema de codificação das cores para identificar as repetições de sequências para auxiliar no processo da montagem, em que R é o Rosa, Rx o roxo, M o Magenta, B o branco e V, o vermelho.



*Figuras 27.* Da autora. Processo de organização. Screenshot de documentos digitais da artista. 2023.

No vermelho utilizei um processo inverso ao do cinema, não criei um roteiro prévio, este foi criado na montagem e definido ao final do processo de gravação e decupagem das outras Partes, logo a linha narrativa seria produzida pela cor vermelha, cor-mestra.

Passei os arquivos escolhidos para o programa de edição em pastas separadas por cores e criei três versões de uma história não-linear. A primeira pensando nas ligações dos eixos, a segunda pegando uma parte de cada célula (de um a oito) e montando e a terceira criando uma narrativa íntima, que fez sentido para mim, no momento da criação.

A terceira combinou a ligação entre os eixos e as células, quebrando a identidade particular de cada um, tornando-se outra coisa, como se eu não tivesse feito nenhum planejamento destes anteriormente, escapou. A ordem das cores, as numerações de arquivos, a cor dentro do programa, as divisões numéricas da decupagem... escaparam.

Figura 28. Da autora. Processo de construção do Vermelho. Screenshot de documentos digitais da artista. 2023.



Segurar o Cabelo suspenso



Contraposição: escolher cordas em contraplonee



Escolher essa corda de forma carinhosa

#### VERMELHO

Cenas em plonge, contraposição ao eixo Rosa-Roxo,  
pensar a luz (eixo Branco-Magenta) – SOMBRAS PROJETADAS

Olhar rindo.

Escolher as cordas em contra contra plonge

Sapatos em contraplonee, em cima das cordas

Pentear o cabelo já arrumado com pente vermelho

Mãos e luvas

Sorrir sangue

Dança fantasmática

#### VELUDO VERMELHO

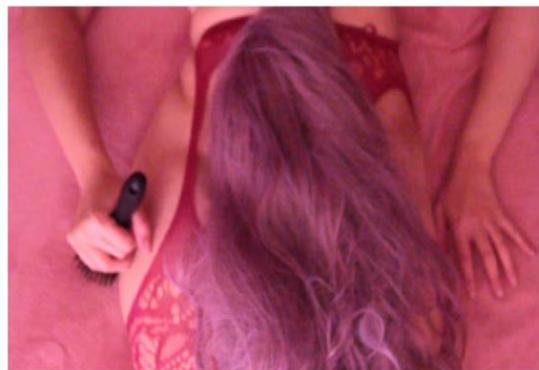
LUZ MAGENTA

LUZ VERMELHA

PAREDE VERMELHA



ACARICIAR A GANGANTA, RIR, SE DIVERTIR COM O DIABOO

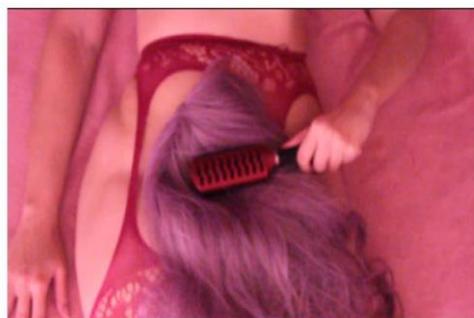


Acariciar o quadril com as luvas VERMELHAS

7. plonge quadril, peruca pelo, objeto vermelho (BATER – mão esquerda)

00:00:12-00:00:21

00:00:28-00:00:33



DANÇAAAR (foco no quadril)

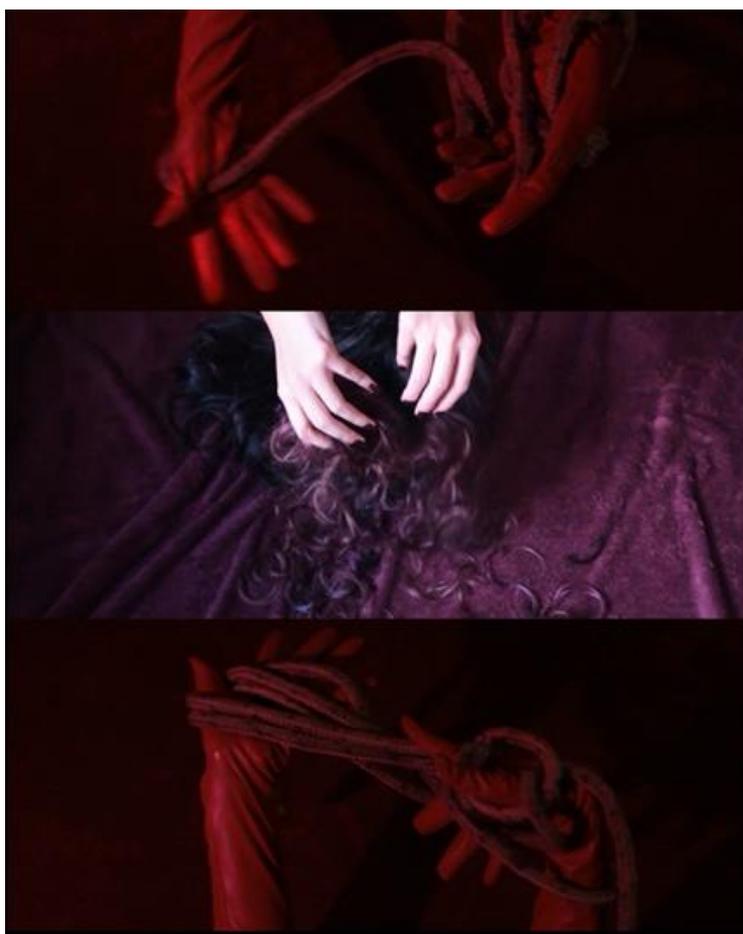
Dividir os arquivos em cores dentro do programa de edição guiou o olhar, sabia qual cor viria a seguir e se havia uma muito próxima da outra. Também trazia combinações entre as células que tivessem mais ou menos afinidade entre os eixos. A narrativa horizontal tem repetições em crescente com pausas depois das cordas. A cada vez que as cordas aparecem, uma tela em preto se segue.

Isto foi estabelecido. Uma narrativa feita de cortes com uma lógica própria constituída por células que apresentavam mais ou menos afinidade: garganta e escada, cabelos e pés, combinações de ação e elementos que julguei subjetivamente fazer um sentido próprio.

Dividi esta narrativa em três partes. Todas são constituídas da mesma narrativa inicial, são o mesmo vídeo. Arbitrariamente coloquei um para iniciar aos zero segundos, outro aos três minutos e o outro aos treze. Agora sim, todo o controle foi por água abaixo. Ao fim, são três narrativas simultâneas que formam uma; força maior do acaso.

As sequências para serem enquadradas neste tripartite e adaptada as telas atuais de 1920x1080 pixels, foram enquadradas no formato Ultrawide (2560x1080). Eliminei o som original das gravações e trabalhei o vídeo a imagem e seus tempos. Depois de montar a sequência base, queria um tempo de digestão das imagens, para isso desacelerei algumas sequências.

*Figura 29.* Da autora. Sequências. Screenshot de documentos digitais da artista. 2023.



A repetição também auxilia no processo de reabsorção da imagem, mas o retorno foi escolhido para não ser exatamente a um lugar familiar, então utilizei alguns recursos como expansão da imagem, deformações e imagem refletida. Assim, montei as três sequências como em cânone, cada uma começando no seu tempo, resultando em vinte e três minutos e vinte e três segundos de vídeo.

A música veio como uma segunda (ou quarta) camada. Para mim, o movimento da aura criou vida neste ponto. “Como o trabalho se chama coreografia da lasciva se não há nenhuma música a se dançar?” Lembrei de um filme que gosto muito, *Suspiria*, um thriller de terror que se passa em uma escola de dança. Este filme possui duas versões, uma de 1977<sup>3</sup> com direção de Dario Argento, e uma de 2018<sup>4</sup> com direção de Luca Guadagnino.

Tanto *Volk* de Thom Yorke<sup>5</sup> —a música da dança principal do filme mais recente—, quanto a *Sagração da Primavera* de Stravinsky<sup>6</sup> — que também é uma música feita para uma dança, auxiliaram Mathews Vinicius na composição da trilha original para *Chorea Lasciva*.

A música foi produzida a partir do vídeo central, sem o compromisso de marcar todos os elementos em tela, mas o acaso irrompe pontuando alguns. Ela vibra como um elemento de tensão, com pontos ora acentuados, remetendo a gritos, ora mais suaves, trazendo aspectos metálicos — algo que incomoda, mas que não é totalmente da esfera do desconforto. Traz a circularidade para a proposta do *loop* no vídeo e também auxilia no processo de flerte com a morte, é a canção para a coreografia da lasciva, para os apetites lúbricos e as aparências de morte.

Após tantos fragmentos e tentativas de sistematização, o vídeo tornou-se uma narrativa tanto horizontal quanto vertical, mais não-linear do que eu pensava no início, quando tinha por proposta uma linha horizontal de sequências que se entrelaçavam e tinham um fio condutor narrativo pela repetição e cores. O acaso dos encontros entra os três vídeos criou um valor de apreciação estética do instante em que os vídeos formam encaixes e dispersões.

A dispersão é provocada pelo tempo —são mais de vinte minutos de videoarte— e pela suposta ideia que tudo já foi visto, por conta das repetições. Alguns ganchos transgridem este fator e puxam novamente a atenção, a música, o sorriso, o olhar direto para o espectador — Ei! Eu sei que você está aí me vendo! Estes são agentes do erotismo, que transgridem a ordem das conexões e desligamentos.

---

<sup>3</sup> <https://mubi.com/films/suspiria>

<sup>4</sup> <https://mubi.com/pt/films/suspiria-2018>

<sup>5</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=vpULWBT1WEg&ab\\_channel=ThomYorke](https://www.youtube.com/watch?v=vpULWBT1WEg&ab_channel=ThomYorke)

<sup>6</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=IwkByAFXm0&ab\\_channel=MundodaM%C3%BAstica](https://www.youtube.com/watch?v=IwkByAFXm0&ab_channel=MundodaM%C3%BAstica)

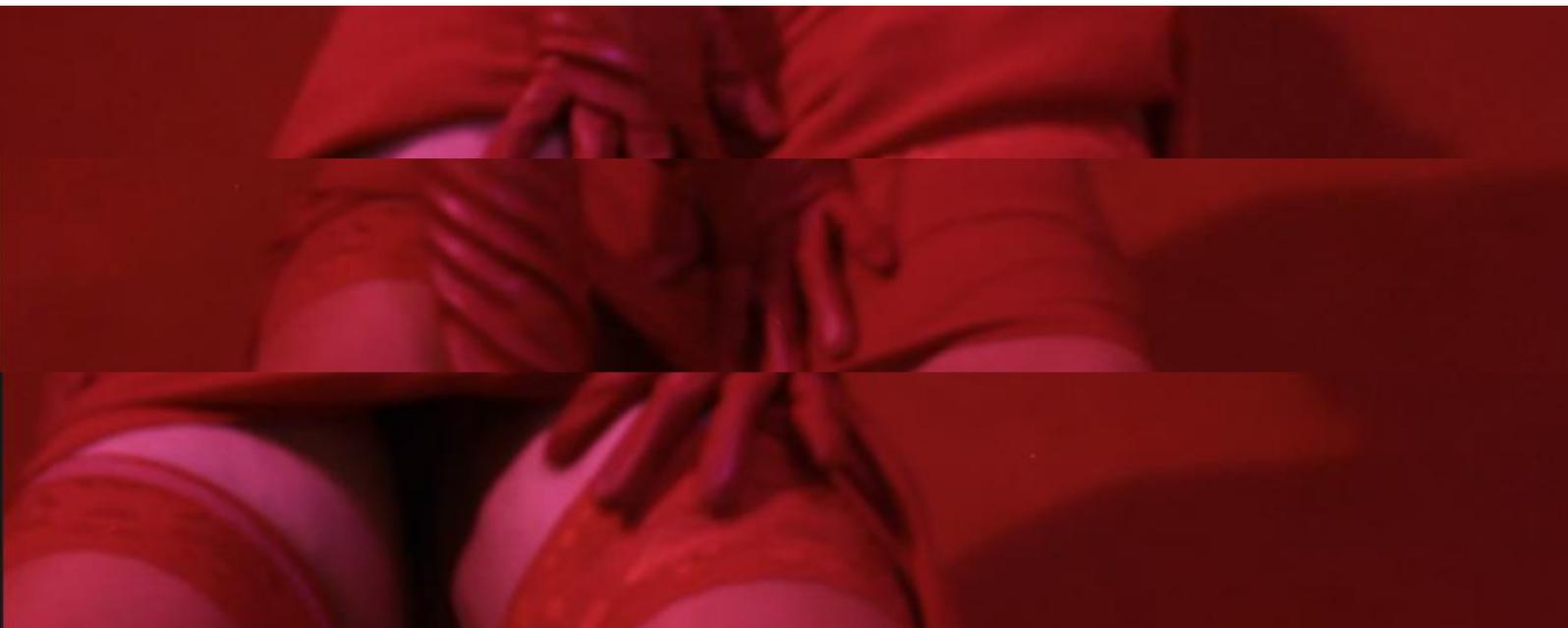
## 5. CONCLUSÕES

Ao longo da pesquisa, dei-me conta que não são só as imagens do vídeo e do sonho que são fugidias. As imagens escapam, a intenção deixa rastros que se perdem e adquirem outras formas no processo. Mancham uma ideia e retornam com outra, às vezes parecida, roupagem: o acaso.

O repetir não foi um pensamento, foi a prática e a observação da prática. O fazer levou a pensar o que esta repetição trazia: angústia, tensão e proteção. Angústia do *infamiliar* e do estranhamento com a própria imagem e elementos repetitivos, tensão provocada pelo confronto com as imagens de si na edição e no embate com as ordens no próprio corpo, colocar-se em angústia e proteção contra o real por trás da cena, por meio da própria repetição e dos anteparos cênicos, parte fundamental e intrínseca à *Chorea Lasciva*.

Sempre em tensão e intrincados, mas fragmentados entre si, são os componentes dialógicos por trás da obra: continuidade e descontinuidade, erotismo, pulsão de morte e pulsão de vida... fantasma. O fantasmagórico do vídeo ainda paira como um estrangeiro, próximo também à noção do Erotismo bataillano —talvez uma *aura* além da Pulsão de Morte, constituinte do *Infamiliar*. Algo que gostaria de continuar pesquisando em outra oportunidade com apoio da literatura de Didi-Huberman.

A coreografia da lasciva pôs em movimento angústias e delícias do saber-se descontínuo. Este movimento partiu do primeiro nó da *aura hysterica*, do útero, para o peito e para a garganta. Abalou meu corpo enquanto artista, provocou discussões teóricas pertinentes ao processo e conexões possíveis entre assuntos interdisciplinares e a Arte. Que esta dança continue fluindo.



## **BIBLIOGRAFIA**

- BATAILLE, Georges. **História do olho**. Editora Companhia das Letras, 2018.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. São Paulo: L&PM, 1987.
- DUBOIS, Phillippe. **Cinema, Video, Godard**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; NEVES, Paulo. **O que vemos, o que nos olha**. Ed. 34, 2010.
- FREUD, S. **A Interpretação dos Sonhos (I)** Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago. Volume IV. 1900.
- FREUD, Sigmund. **Compêndio da psicanálise**. L&PM Editores, 2014.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. **Obras completas**, v. 12, p. 145-157, 1914.
- FREUD, S. **O Infamiliar**. Edição Bilíngue Comemorativa. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Londres: MIT Press, 1996.
- FURTADO, Teresa Veiga. **Vídeoarte de Mulheres: nossos corpos, nós mesmas. Corpo Identidade e Autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos**. Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa. 2014
- GARCIA-ROZA, Luiz A. **Acaso e repetição em psicanálise**. Zahar, 1999.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rocco, 1994.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 6ª edição. Campinas: Editora Papirus. 2011.
- MORAES, Eliane R. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- NASIO, J.-D. **A histeria: teoria e clínica psicanalítica**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2017.
- RIVERA, Tânia. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002
- SOUSA, Edson. Monocromos psíquicos: alguns teoremas. **Sobre Arte e Psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006.