

TAUANA MACEDO DE BRITTO PEREIRA E PARREIRAS

## Ânsia: poéticas de abjeção/desejo

Brasília, 2013.

Tauana Macedo de Britto Pereira e Parreiras

## Ânsia: poéticas de abjeção/desejo

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Beatriz de Medeiros

Brasília, 2013.

## Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao universo, ao caos, ao acaso e a outras possíveis forças que me possibilitam existir e estar na situação em que me encontro. Agradeço, também, a todas as pessoas que me ajudaram, por vias diretas e indiretas, no processo de elaboração e escrita desta monografia e dos trabalhos poéticos aos quais ela se refere. Agradeço, portanto, por todos os comentários, os abraços, as conversas, os puxões de orelha, as várias tapiocas, açáis e afins, aos conselhos, as presenças... Agradeço a todos/as amigos/as e familiares que me ensinam e me acolhem. Não vou citar todos os nomes, mas vocês sabem quem são.

De forma mais específica agradeço à:

Minha mãe, pela revisão desse trabalho e apoio durante todo o processo;

Meu pai e meu irmão, que acham tudo isso muito esquisito, mas também me apóiam mesmo assim;

Emília, pelo amor, o carinho, o aconchego, a existência, e pelos respiros, essenciais em períodos de monografia;

Tuti, prima querida, por me receber por uns bons meses em sua casa;

Ana Carolina, Nina Barreto e Maria Eugênia por me convencerem a terminar o curso, mesmo quando tudo estava muito difícil, e pelos comentários preciosos que me ajudaram a escrever esse trabalho;

Nina Orthof, por me arrastar até o Pa Kua e me ajudar a encontrar caminhos para direcionar a energia yang que estava meio atrapalhada (não sei se teria conseguido terminar sem atirar umas flechas ou dar uns chutes no ar);

Bia Medeiros, por me orientar nesse trabalho e tentar conseguir uma vaga para mim como estagiária no Corpos Informáticos;

Luísa Gunther e Cecília Mori, por aceitarem ler esse trabalho e participar da banca.

## LISTA DE IMAGENS

1. <i>Livro de Carne</i> , de Artur Barrio .....	16
2. <i>Hair work</i> , de Hermanas Iglesias .....	20
3. <i>Hair Purse</i> , de Tabitha Moses .....	21
4. <i>Zero</i> , de Tauana M. ....	24
5. <i>Cabelodromo</i> , de Graziela Sousa .....	25
6. <i>Art must be beautiful</i> , de Marina Abramović .....	26
7. <i>Sem-título</i> , de Tauana M. ....	26
8. <i>Relation in Time</i> , de Marina Abramović e Ulay. ....	27
9. <i>Xifópagas Capilares Entre Nós</i> , de Tunga .....	28
10. <i>Sem-título</i> , de Tauana M. ....	29
11. <i>Cruzeiro do Sul (...)</i> , de Paulo Nazareth .....	30
12. <i>Antropofagia</i> , do Grupo Empreza.....	30
13. <i>Egofagocitose</i> , Tauana M. ....	31
14. <i>Ânsia</i> , de Tauana M. ....	32

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	5
<b>1. PERFORMANCE .....</b>	<b>6</b>
1.1 Pseudo-conceito .....	6
1.2 História da performance .....	11
<b>2. VIDEOPERFORMANCE .....</b>	<b>13</b>
<b>3. ABJETO, ESTRANHO E DESEJO .....</b>	<b>15</b>
<b>4. CABELO .....</b>	<b>20</b>
<b>5. IMBRICAÇÕES POÉTICAS .....</b>	<b>22</b>
5.1 Aproximação da morte e primeiras questões .....	22
5.2 Sobre a relação com a beleza .....	25
5.3 Cabelo como metáfora de relacionamento .....	27
5.4 Deglutições e afagias .....	28
5.5 Ânsia .....	32
CONCLUSÃO .....	34
Referências Bibliográficas .....	36

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho trata da pesquisa poética realizada pela autora por meio da prática de ateliê, desenvolvida entre os anos de 2011 e 2012. O foco da pesquisa foi o espaço ambíguo entre desejo, abjeção e estranhamento, sendo que os principais materiais utilizados foram o corpo e o cabelo; as linguagens utilizadas foram a performance e a videoperformance.

A performance como linguagem artística traz enorme possibilidade de ação e experimentação estética, tornando-se um meio interessante para o desenvolvimento de trabalhos focados no corpo e seus resíduos materiais. Uma certa delimitação conceitual e breve histórico são desenvolvidos no primeiro capítulo.

O segundo se ocupa da videoperformance, a qual articula as linguagens da performance e do vídeo e também apresenta características propícias para os trabalhos elaborados durante a prática de ateliê.

Em seguida, no terceiro capítulo, são explorados os conceitos de abjeção e de estranho, sendo estes relacionados ao desejo e, por fim, com minha produção pessoal.

No quarto capítulo, são apresentadas três exposições que tiveram o cabelo como matéria e/ou assunto agregador do trabalho de diversos/as artistas e são apontadas algumas características que se repetem nos trabalhos que utilizam essa matéria.

No quinto e último capítulo, chamado Imbricações poéticas, todos os elementos anteriores são misturados em uma análise de minha pesquisa poética em relação ao trabalho de outros/as artistas que também trabalham com performances e videoperformances e utilizam o cabelo como matéria. Este é subdividido em alguns agrupamentos temáticos.

## 1. PERFORMANCE

### 1.1 Pseudo-conceito

O primeiro desafio que a linguagem artística da performance propõe diz respeito ao próprio conceito de performance. Existe um consenso entre teóricas/os sobre a dificuldade e mesmo impossibilidade de definição, já que o próprio ato de defini-la atestaria contra a mesma, visto que possui como característica uma natureza anárquica e híbrida, existindo, ao mesmo tempo, fora, dentro e através do sistema de museus e galerias, e mesmo do que se entende como arte (GOLDBERG, 2006; GLUSBERG, 2009; FABIÃO, 2008; AGRA, 2011; COUTINHO, 2008). Eleonora Fabião chega a dizer que considera

“...vão, mesmo equivocado, qualquer esforço no sentido de definir o que seja “performance”. Trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de “arte”, “artista”, “espectador” ou “cena”.” (FABIÃO, 2008).

Por outro lado, Liliana Coutinho (2008) se questiona sobre como compreender a pertinência do termo no estudo da arte sem, ao menos, um esboço de definição, por mais aberta que ela seja, afinal o termo “performance” é utilizado de formas bem distintas. Seguindo essa ideia, e apesar das advertências, tentarei realizar uma espécie de delimitação conceitual, não muito definida e nem um pouco definitiva, por acreditar que esta, mesmo difusa, possa auxiliar em possíveis desdobramentos futuros.

Essa questão da definição é desenvolvida por Lúcio Agra (2011), que comenta o que tem sido discutido a esse respeito. Uma de suas observações é de que alguns/mas autores/as preferem estudar a história da performance ou seus contextos como forma de esboçar um conceito e, ao mesmo tempo, se esquivar de tratá-lo diretamente. Já Regina Melin (2008) se concentrou na interação que se cria entre *performers* e público, a qual denominou “espaços de performance”. Para a autora, mais efetivo do que determinar o que vem a ser performance é estudar esse espaço, o qual é mais facilmente delimitável. Schechner, por sua vez, reformula a questão, dizendo que algumas coisas podem ser mais ou menos performance que outras, “(...) mas que quase tudo se pode estudar as coisas *como* performance” (AGRA *apud* SCHECHNER, 2011 p. 16), ou seja, talvez a solução para se estudar

performance seja decidir encarar manifestações e fenômenos desta forma em vez de tentar uma classificação. Para Jorge Glusberg (2009) e Renato Cohen (2004), a semiologia da linha de Saussure se mostrou como uma possibilidade de caminho para o estudo da performance, muito embora Glusberg tenha chegado à conclusão de que esta extrapola as possibilidades signicas previstas pela lingüística. Outra forma de abordagem apontada por Coutinho (2008) e reforçada por Agra (2011) é a que se ocupa de determinar o que não é performance, chegando a uma espécie de definição por negação.

Ironicamente ou não, essa dificuldade de definir performance já aponta uma de suas características, que é a falta de fronteiras fixas, o que resulta em uma multiplicidade não calculável de possibilidades. Junto a isso tem-se o seu aspecto híbrido, o que impossibilita localizar certamente a performance como pertencente a uma área específica. A esse respeito, vale apontar que ela não só pode ser localizada em diferentes áreas - ou área nenhuma, o que talvez seja mais preciso – como também pode transitar por elas, tendo ao mesmo tempo elementos das artes visuais, artes cênicas, música, cinema, arquitetura, dança, dentre outras áreas, vertentes, linguagens.

Essa característica está de acordo com o que Jaques Rancière (2009) chamou de “regime estético”, que se contrapõem ao “regime poético ou representativo”, o qual tem como parâmetro o par *mímesis/poiésis* como forma de organização das informações visuais e mesmo políticas relativas à arte, e como cerne do que determina o que pertence ou não ao âmbito da arte. Já o “regime estético” é assim descrito pelo autor:

“O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer da arte das outras maneira de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade.” (RANCIÈRE, 2009 p. 33-34)

Ou seja, ao mesmo tempo em que a arte se liberta de qualquer obrigação, aquilo que a definia já não se sustenta, de forma que sua definição e identificação se tornam muito mais difíceis. Com essa falta de delimitação tem-se, conseqüentemente, uma relação muito mais aproximada e mesmo emaranhada com a vida. Para o autor, o regime estético começa no que se chama modernidade

artística, definição que ele mesmo critica, mas que se fez mais presente de forma consciente nas elaborações teóricas e artísticas a partir da pós-modernidade.

A arte contemporânea ou pós-moderna, portanto, já pertence a um paradigma complicado em termos de definições, o que se aplica igualmente à performance. Para levar a questão mais adiante, a afirmação de Agra “Valemo-nos do termo, mas praticamos a performance como algo que está e não está, simultaneamente no terreno da arte.” (AGRA, 2011 p. 13) pode ser estendida à proposição de Bernard Stiegler (2007), que questiona se arte é um termo que ainda dá conta da produção sensível atual. Ele segue dizendo que a questão da arte mudou da própria arte, na modernidade, para a singularidade, na pós-modernidade. A produção artística contemporânea, e dentre ela a de performances, de fato praticamente não possui mais denominadores comuns amplos o suficiente para abrigar tudo o que se produz, ou mesmo uma maioria de trabalhos, como ocorria com maior facilidade em outros períodos. O que se tem, no geral, são artistas com pesquisas próprias (individuais ou de grupos) que, vez ou outra, converge com alguma outra produção, ou coisa, ou situação, sendo que as maiores semelhanças compartilhadas em geral são a linguagem utilizada.

Isso se relaciona com uma característica que Stiegler aponta como sendo própria do momento em que vivemos, o qual chama de hiperindustrial: a indústria cultural está hipersincrônica ao mesmo tempo em que a arte se hiperdiacroniza. Há uma produção artística que explora singularidades e desejo, enquanto uma cultura de massa atua seriando e destruindo desejos para que se consuma cada vez mais produtos (também culturais) industriais, padronizados. Ou seja, os/as artistas se dão um tempo outro, diferente daquele tempo experimentado no cotidiano (STIEGLER, 2007). A performance dentro do cotidiano hiperindustrial convencional, por não ser funcional, é inútil, sem sentido (GLUSBERG, 2009).

A relação entre performance e vida, por mais que seja mais próxima, não é exatamente de união. Ainda que feita na rua, a performance se diferencia da vida cotidiana possivelmente evidenciando, questionando ou celebrando algum dos seus muitos aspectos.

Uma característica fundamental da performance, com a qual parece haver consenso, é sua relação com o tempo e o espaço. Dito de outra forma, a passagem do tempo e a efemeridade das ações constituem o trabalho, são também sua

matéria (AQUINO, MEDEIROS, 2011; COHEN 2004). Dessa forma, mesmo que perceptível por meio de sentidos que não a visão, o corpo presente é um fator crucial para que se faça uma performance. Coutinho (2008) e Glusberg (2009) dizem que parte da dificuldade de se definir a performance ocorre justamente por sua característica de ser um contínuo entre sujeito e objeto, o que, de certa forma, reforça a questão da presença de alguém que faça e ao mesmo tempo seja o trabalho, enquanto ele durar.

Contudo, é necessário algo mais, ou viver e performar seriam sinônimos. O algo mais, como entendo, seria a consciência acompanhada de intenção e deslocamento. A pessoa que performa, portanto, sabe que o faz, quando o faz, e tem a intenção de fazê-lo. No entanto, se alguém produz uma ação com intenção e consciência, mas essa ação é inserida no cotidiano de tal forma que não se distingue dele, será que isso constituiria uma performance? Parece-me que seja preciso, como comentado anteriormente, um distanciamento do cotidiano, uma fenda, uma ruptura na norma, por isso também o deslocamento. Nas palavras de Stiegler “(...) a experiência artística do sensível é a sur-preensão mais que a compreensão.”(STIEGLER, 2007 p. 49), e é justamente aquilo que foge do cotidiano que surpreende, que afeta. Glusberg (2009) comenta que mesmo a chamada *Live Art*, embora aproxime arte e vida, se distancia do cotidiano, mantendo um limite entre os dois para poder justamente afetar a vida cotidiana.

Mas para que a “sur-preensão” ocorra é necessário alguém para ser afetado/a. Para Cohen (2004), esse alguém precisa ser um público que não a/o própria/o *performer*, componente que sublinha como parte imprescindível para que ocorra uma performance. Para ele, as performances são sempre cênicas por se basearem na tríade atuante-texto-público, sendo que o texto não se caracterizaria necessariamente como um texto escrito ou falado, mas como o conjunto de signos a ser interpretado pelo público. O autor, no entanto, defende de forma bastante apaixonada que a performance seja essencialmente uma arte cênica, embora híbrida. Como parte de sua argumentação, ele afirma que o/a *performer* não representa um personagem, mas atua com personas, com arquétipos, e que a existência de um “aqui-agora” seja uma característica essencialmente do teatro. De minha parte, entendo que a ação executada pelo/a *performer*, por mais que se diferencie de suas ações cotidianas, não se caracteriza como a atuação de uma

persona ou de qualquer outra coisa que não a própria pessoa executando uma ação. Além disso, a relação com espaço e tempo não são monopólio de apenas uma forma de arte, mas vem sendo explorada por diversas áreas e linguagens artísticas. Nas artes visuais<sup>1</sup>, por exemplo, existem as propostas interativas, como os *Bichos* (1960) de Lygia Clark, as obras efêmeras, como a intervenção *Zero Grau* (2007) de Nele Azevedo, ou mesmo os trabalhos de arte cinética, como *Objeto Cinético* (1986) de Abraham Palatnik, dentre inúmeros outros casos em que o tempo e/ou o espaço são componentes da obra. Sendo assim, embora se possa compreender a performance como uma arte cênica, defender que ela seja mais cênica do que visual ou musical ou qualquer outra coisa parece ir de encontro com a característica mesma da performance de habitar ao mesmo tempo diferentes áreas e linguagens. Isso não quer dizer que a performance não possa habitar também o teatro; porém, ao se representar uma outra pessoa fazendo uma ação, o resultado já é ficcional, pertencendo a outra linguagem.

Em relação à necessidade da presença de um público, Kristina Stiles (1996) se posiciona de outra forma, dizendo, ao listar as diversas possibilidades da linguagem, que “As performances podiam ocorrer sem testemunhas ou documentação, ou elas podiam ser completamente registradas em fotografias, vídeos, filmes ou computadores.” (STILES, 1996 p. 680). Dentre as performances realizadas sem público, é possível pensar nas ações de Sophie Calle, como *Suíte Venitienne* (1980-1996), em que a artista propõe um jogo no qual precisa ficar anônima enquanto segue uma pessoa que conheceu em uma exposição e registra seus rastros até encontrá-la (STREET, 1997). Já um bom exemplo de performance sem público e sem registro imagético é *4 dias 4 noites* (1970) de Artur Barrio, em que o artista caminha pela cidade durante 4 dias e 4 noites, em jejum e inicialmente entorpecido. Depois, são o cansaço e movimento constantes que mudam sua percepção da cidade. Essa performance ficou conhecida por meio dos relatos do artista, que são, em si, registros, embora sem imagens (CANONGIA, 2002). Parece difícil pensar em uma performance que não produza nenhum tipo de registro, principalmente se não houver público; afinal, sem ao menos um relato, não

---

<sup>1</sup> Cito aqui as artes visuais por serem a área de que parto para falar da performance e, portanto, aquela da qual tenho maior conhecimento. As improvisações em música e dança, os trabalhos de John Cage, a relação da arquitetura com o espaço e possíveis desdobramentos em relação ao tempo sugerem que diversos exemplos também estão disponíveis em outras áreas artísticas que não as artes cênicas.

chegaríamos a entrar em contato com a ação. Pode-se ainda considerar demais rastros da ação como espécies de registro, mesmo que temporários e possivelmente não intencionais, como resíduos materiais e odores.

Algumas pessoas situam a performance na esfera do ritual, e realmente alguns de seus aspectos se aproximam de ações desse tipo, às vezes mesmo como referência visual. Contudo, por sua diacronicidade e falta de tradição, prefiro a concepção de Brandão (2008) de que as performance são programas, ou seja, ações programadas, calculadas e realizadas sem ensaio prévio. Ações que, por se diferenciarem das normas, têm grande potencial para afetá-las e afetar o público.

## 1.2 História da performance

Desde o início do século XX, diversos/as artistas por todo o mundo começaram a experimentar trabalhos em que o processo era mais importante que o resultado e que tinham a presença do/a artista ou o corpo como componentes centrais. Diversos nomes foram dados para essas ações (experiência, ação, demonstração, *body art*, *Happening*, dentre outros), mas apenas na década de 70 começou-se a usar *Performance* como termo que abrangesse todas essas manifestações (STILES, 1996).

Onde essas ações, hoje chamadas de performance, se originaram é extremamente difícil, diria até impossível, de precisar. Goldberg (2006), contudo, situa essa origem nas ações dos futuristas na virada do século XIX para o século XX, inicialmente localizadas no teatro e posteriormente nas ruas. Sendo esta a principal referência sobre a história da performance, outros/as autores baseiam-se na mesma organização dos eventos. Glusberg (2009), de forma um pouco distinta, indica a existência de uma pré-história da performance que abarca desde rituais tradicionais até o *Kabuki* e *Nô* japoneses, passando também por experiências futuristas, dadaístas e surrealistas.

As características já comentadas dessa linguagem de fronteiras incertas sugere que sua origem também o seja, de forma que uma linearidade histórica pareça um tanto artificial. Eleonora Fabião comenta o seguinte a esse respeito:

Gosto de colocar a performance em perspectiva histórica e relativizar sua origem ao invés de buscar defini-la ou enquadrá-la teoricamente. A estratégia da performance é resistir a definições. Ela trata

justamente de desnortear classificações, de desconstruir modos tradicionais de produção e recepção artística. (FABIÃO, 2009 p. 1)

A atenção que Glusberg (2009) traz para a falta de uma origem definida e sua ação de deixá-la incerta durante o texto se aproxima mais dessa posição de Fabião (2009). O artista brasileiro Flávio de Carvalho, por exemplo, realizou um marco para a performance no Brasil com sua *Experiência nº2* (1931) - em que andou de chapéu e na contra-mão de uma procissão - o que pode ser considerado uma das origens dessa linguagem.

Pode-se dizer ainda, que, por mais que haja experiências anteriores do uso de ações pensadas como trabalhos artísticos que integravam diversas linguagens, como fizeram os surrealistas, construtivistas, dadaístas, futuristas e integrantes da Bauhaus (GOLDBERG, 2006), essas experimentações com o processo começaram a ocorrer mais amplamente mais ou menos simultaneamente por todo o mundo, especialmente após a Segunda Guerra Mundial (MEDEIROS, 1999).

Alguns exemplos de artistas que participaram deste processo foram, aqui no Brasil, o próprio Flávio de Carvalho com suas experiências, sendo que a *Experiência nº 3* (1959), onde caminhou pela Avenida Paulista com um traje masculino que projetou para países quentes como o Brasil e tinha uma saia como uma de suas peças, foi realizada 28 anos após a nº2; Hélio Oiticica com os *Parangolés* (feitos a partir de 1963), que partem de objetos feitos para serem vestidos mas só se completam com o movimento; Lygia Clark a partir do *Caminhando* (1963), proposta realizada pela própria artista e por outras pessoas em que se corta continuamente uma fita de Moebius, seguindo-se o sentido da fita, mas também com os *Objetos Relacionais* (1966-1968) e propostas posteriores; e Artur Barrio com as *Situações* (a partir de 1969), as quais foram bastante diversas, e começaram com ações feitas com papel higiênico, tanto seco quanto molhado, sendo movimentado e espalhado em um espaço específico, e incluíram suas bem conhecidas *Trouxas Ensangüentadas*, feitas a partir do mesmo ano (SANTOS, 2008).

Em outros países houve Marta Minujín, da Argentina, com *happenings* como *Le Coq* (1963), em que organizou uma exposição de seus trabalhos, convidou pessoas a intervirem neles e depois os destruírem (MINUJÍN, 2010); o grupo Gutai do Japão, com artistas como Atsuko Tanaka, que se movimenta com uma roupa de luminárias em *Electric Dress* (1956) (IKON GALLERY, 2011); inicialmente na Europa e posteriormente nos EUA, houve o grupo Fluxos, com a participação de artistas

como John Cage, Yoko Ono, Nam June Paik e Joseph Beuys; e, nos EUA, Allan Kaprow, com trabalhos como *18 happenings em 16 partes* (1959), onde várias pessoas atuavam de acordo com instruções diversas que receberam do artista e que inaugurou o termo *happening*, dentre inúmeros/as outros/as (GOLDBERG, 2006).

Já na década de 70, a performance passa a ser reconhecidamente uma linguagem artística e, por casar bem com a efemeridade da arte conceitual, pela qual é influenciada, passa a ser bastante explorada por diversos artistas e das formas mais variadas possíveis, o que vem ocorrendo até hoje. Dentre os/as vários/as artistas importantes que produzem ou produziram trabalhos de performance, pode-se listar Marina Abramović, Gilbert & George, Ana Mendieta, Pina Bausch, Gina Pane e o grupo Acionismo Vienense (GOLDBERG, 2006), e, no Brasil, Wesley Duke Lee, Paulo Bruscky, Lygia Pape, Márcia X. e Cildo Meireles (SANTOS, 2008).

## 2. VIDEOPERFORMANCE

O vídeo é uma linguagem desde o início impura, híbrida, que opera diversas vezes em cruzamentos com outras linguagens (MELLO, 2008). Uma dessa enorme gama de possibilidades foi chamada videoperformance<sup>2</sup>, linguagem que o Dicionário de Novas Mídias define da seguinte forma: “Performance em que o artista incorpora uma filmadora ou equipamento de vídeo, e em que é dada à tecnologia uma posição tão proeminente quanto o corpo humano, como um complemento dele”<sup>3</sup> (POISSANT, 2001 p.43-44).

Para Christine Mello (2008), a relação que se cria entre *o/a performer* e a câmera gera um terceiro corpo, meio máquina meio gente, de cuja síntese se tem a videoperformance. A partir daí pode-se pensar em uma possível diferença entre a videoperformance e o registro de performance, já que a primeira cria uma relação íntima do vídeo com *o/a performer* e a segunda pode ser feita mesmo sem seu conhecimento.

---

<sup>2</sup> Escolhi utilizar “videoperformance” ao invés de “vídeo performance” por ser como a pesquisadora brasileira Christiane Mello se refere e por transmitir ideia de maior integração entre os dois elementos.

<sup>3</sup> (Livre tradução) “Performance in which the artist incorporates a camcorder or video equipment and in which the technology is given as prominent a position as the human body, as a complement to it.”

O registro seria, então, um mediador, um veículo para que se tenha acesso à ação, mesmo que de forma limitada, sem a amplitude toda do espaço, sem os cheiros, sem as energias presentes. A performance, nesse caso, seria o que aconteceu na frente da câmera.

A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada, ou participar de outra forma na circulação de representações de representações: uma vez que o faz, ela se torna algo que não uma performance.<sup>4</sup> (PHELAN, 1993 p. 146)

De acordo com a definição de Louise Poussant, os casos de performances em telepresença poderiam ser classificadas como videoperformances, mas, se forem pensadas enquanto performances, servem para bagunçar um pouco a posição de Peggy Phelan.

De forma geral, no entanto, parece que os registros são uma forma de se ter contato com aquele trabalho por vias indiretas. De forma distinta, a videoperformance é pensada em relação ao vídeo, sendo este tão importante quanto a presença do corpo em si. O produto final, neste caso, não pode ser separado do vídeo, não existe sem ele.

A relação entre vídeo e performance vem de longa data, tendo sido muitas vezes o único mediador entre o trabalho e o público. Por todo o mundo houve diversas performances feitas em ateliês ou outros espaços reservados, com presença de poucas ou nenhuma pessoa (MELIN, 2008). No Brasil, essa prática foi bastante intensa a partir da década de 70, uma vez que o país se encontrava sob uma ditadura militar que reprimia severamente manifestações artísticas e de outras ordens. O vídeo foi, dessa forma, uma saída para que *performers* brasileiros continuassem produzindo seu trabalho. A prática do vídeo costumava, nesse primeiro momento, mostrar as ações de forma ininterrupta, permitindo um acesso mais próximo ao que seria a observação da performance em si. Com o passar do tempo, acabada a ditadura, as edições ficaram cada vez mais fragmentadas e dinâmicas, e as características da linguagem do vídeo foram cada vez mais exploradas (MELLO, 2008).

Alguns/mas artistas que tiveram importante papel no desenvolvimento da videoperformance foram Nam June Paik, Bruce Nauman e Bill Viola, e, no Brasil,

---

<sup>4</sup> (Livre tradução) "Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance."<sup>4</sup> Livre tradução da autora

Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Paulo Brusky, Ivens Machado e, mais recentemente, Otávio Donasci, Corpos Informáticos, Ivani Santana, Fernando Lindote e Wilton Garcia, dentre outros/as (MELLO, 2008).

### 3. ABJETO, ESTRANHO E DESEJO

A arte contemporânea, desenvolvida dentro do paradigma do “regime estético” proposto por Rancière (2009), tem espaço para se ocupar das mais diversas questões existentes, inclusive daquilo que é tradicionalmente rejeitado. Essa escolha pelo descartado, nojento, desprezível, embora também tenha ocorrido em períodos anteriores, começou a ser mais amplamente explorada na década de 80. Alguns desses artistas, que ficaram bastante conhecidos, foram Louise Bourgeois, Gilbert & George, Cindy Sherman e, aqui no Brasil, Arthur Barrio.

Esse aumento do interesse pelas questões citadas provavelmente se deu, de acordo com Amy Zurek (2010), como resposta a uma grande onda conservadora que ganhava força e que condenava pessoas negras, homossexuais, os direitos reprodutivos das mulheres, além de pregar censura dos trabalhos de arte considerados blasfemos ou obscenos<sup>5</sup>. Esses/as artistas, então, reagiam produzindo obras que estabelecessem relações menos opressoras com o corpo, lidando não só com identidades excluídas mas também com os diversos dejetos corporais.

Essa reação teve como pano de fundo a publicação e tradução do francês para o inglês do livro *Powers of Horror*, de Julia Kristeva (1982), amplamente difundido também no início dos anos 80, inclusive entre artistas (KRAUSS, 1996; ZUREK, 2010), ou seja, serviu como fundamentação teórica para a produção poética de boa parte dessa geração. Neste, a autora desenvolve o conceito de abjeto, que foi traçado a partir da psicanálise e da semiótica e se atém sobre aquilo que não é sujeito nem objeto, mas se encontra entre os dois: sua única característica de objeto é se opor ao eu (KRISTEVA, 1982).

O abjeto é perturbador e se identifica, diversas vezes, com o que comumente se acha nojento, como o pus, a víscera, o catarro, mas, como explica Kristeva “É,

---

<sup>5</sup> O contexto ao qual Amy Zurek se refere é dos Estados Unidos, mas a mesma lógica pode ser pensada em contextos diversos; afinal, ondas conservadoras podem ocorrer em qualquer lugar e em qualquer tempo. Na década de 80, inclusive, o Brasil vivia os últimos anos da ditadura militar, também extremamente conservadora.

então, não a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita margens, posições, regras.”<sup>6</sup> (KRISTEVA, 1982 p. 4). Alguma coisa é abjeta no momento em que leva quem a percebe a se confrontar com suas fronteiras e com aquilo que em si rejeita para se definir.

Nesse período da década de 80 em que muitas/os artistas se debruçavam sobre a abjeção, foi, inclusive, cunhada a denominação de arte abjeta<sup>7</sup> (KRAUSS, 1996). Esses trabalhos, em sua maioria, utilizam substâncias que se encontram entre o objeto e o sujeito, entre o sólido e o líquido, sendo muitas vezes identificadas com um estado físico que se aproxima da gosma, da viscosidade, que não possuem forma fixa. Além da matéria, outra característica do abjeto é de interesse de vários artistas: a perturbação que gera, a corrupção das normas e, acima de tudo, uma grande incerteza ou ambigüidade. Kristeva aponta que “O abjeto é perverso porque nem assume e nem desiste da proibição, da regra, da lei; mas as põem de lado, as engana, as corrompe (...)”<sup>8</sup> (KRISTEVA, 1982. p. 15).



**Figura 1. BARRIO, Artur. Livro de Carne. Objeto. 1978. Fonte: <http://oficinartesbfernandes.blogspot.com.br/2012/12/artur-barrio.html>**

Artur Barrio, artista nascido em Portugal que vive e trabalha no Brasil, trabalha com materiais descartados ou perecíveis como seu bem conhecido *Livro de Carne* (fig. 1). Esse trabalho já não existe em sua forma física, mas possui diversos registros fotográficos. Sua apresentação em galerias permitiu a observação dessa

<sup>6</sup> (Livre tradução) “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection, but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules.”

<sup>7</sup> (Livre tradução) “abject art”

<sup>8</sup> (Livre tradução) “The abject is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule or a law; but turns them aside, misleads, corrupts (...)”

obra em diferentes estágios, desde a carne estando mais fresca até apodrecida, portando inclusive o cheiro característico da carniça.

Em manifesto próprio, o artista afirma a respeito dos materiais que utiliza:

Portanto, partindo desse aspecto sócio-econômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual. (BARRIO, 2006)

O texto é de 1970; portanto, o cenário artístico institucional ao qual o artista se refere já assimilou diversas visualidades que antes eram rejeitadas, mas subjaz em sua afirmação a idéia de que esses materiais têm o potencial de desestabilizar não só o público, mas também instituições de arte acostumadas com a perenidade dos objetos artísticos. Tanto essa corrosão das normas institucionais como a escolha do material perecível corroboram para que a obra seja compreendida como uma peça de arte abjeta.

Sendo o abjeto algo que abala a identidade do sujeito, a primeira experiência de abjeção, para Kristeva (1982), seria relativa ao momento em que se percebe a existência de si separada da mãe, mas ainda não possui códigos ou meios de expressar ou de organizar essa informação. Seria o momento em que a separação entre o Eu e o mundo começa a se dar, mas antes que seja efetivamente compreendida. E, de forma um tanto simétrica, se o início do reconhecimento da subjetividade é onde começa a abjeção, o lugar para onde ela geralmente aponta é justamente o momento em que o sujeito deixa de existir: a morte. O cadáver seria, assim, um dos maiores abjetos, porque não significa morte, mas nos coloca em contato com o que devemos rejeitar para viver (KRISTEVA, 1982). Em suas palavras:

Um machucado com sangue e pus, ou o doentio e mordaz cheiro de doce, de decadência não significa a morte. Na presença da morte significada – um eletroencefalograma plano, por exemplo – eu entenderia, reagiria ou aceitaria. Não, como no verdadeiro teatro, sem maquiagem ou máscaras, a recusa e os cadáveres me mostram o que eu permanentemente ponho de lado para viver. (...) Lá, eu estou na margem de minha condição como um ser vivo (KRISTEVA, 1982 p. 3).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> (Livre tradução) “A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweet, of decay, does not signify death. In the presence of signified death – a flat encephalograph, for instance – I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses show me what i permanently thrust aside in order to live. (...) There, i am at the border of my condition as a living being.”

As sensações de nojo, asco, repulsa, rejeição, desestabilidade despertadas pelos abjetos contribuem para que sejam caracterizados dessa forma, ou seja, o abjeto não é feito só de si, mas também do que desperta em quem o percebe:

Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do “não eu” como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito. (BUTLER, 2010 p. 191).

Como a rejeição faz parte do abjeto, sua categoria não pode ser fixa; afinal, uma coisa pode ser rejeitada em um contexto e assimilada em outro. Isso é dizer, ainda, que não é a substância/identidade/situação em si que é abjeta, mas que pode ser identificada dessa forma dependendo da relação que alguém estabeleça com essa substância/identidade/situação. Ademais, reações diferentes e simultâneas em relação a uma mesma coisa são freqüentes em um grupo de pessoas ou até por parte de uma mesma pessoa, o que torna a categoria ainda mais incerta.

No entanto, mesmo sendo insuportável, o abjeto se relaciona com o desejo, com o querer. Para Kristeva “Não há nada como a abjeção de si mesmo [self] para mostrar que toda abjeção é na verdade o reconhecimento do *querer* sobre o qual todo ser, significado, linguagem ou desejo é fundado.”<sup>10</sup> (KRISTEVA, 1982 p. 5).

Uma possível interpretação do citado é de que, ao se confrontar com os limites da própria identidade rejeitando aquilo que ameaça sua estabilidade, a pessoa se conecta, por oposição, àquilo que deseja para si. Uma outra leitura, porém, seria de que algo na pessoa que sente a abjeção a leva a experimentá-la, a atrair para a viver situação de repulsa. A própria autora parece reforçar essa segunda possibilidade um pouco mais adiante: “Entende-se, então, por que tantas vítimas do abjeto são suas vítimas fascinadas – senão suas vítimas submissas e dispostas.”<sup>11</sup> (KRISTEVA, 1982 p. 9) e segue explicando que o abjeto não é totalmente rejeitado pela pessoa, mas segue a ela conectado como um alerta de eterno perigo e que o mesmo é um “(...) composto de julgamento e afeto, de condenação e anseio, de signos e caminhos”<sup>12</sup> (KRISTEVA, 1982 p. 10).

<sup>10</sup> (Livre tradução) “there is nothing like the abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the *want* on which any being, meaning, language or desire is founded.”

<sup>11</sup> (livre tradução) “One thus understands why so many victims of the abject are its fascinated victims – if not its submissives and willing ones”

<sup>12</sup> (livre tradução) “(...) a composite of judgment and affect, of condemnation and yearning, of signs and drives.”

Contudo, embora desejo e abjeção estejam em algum nível vinculados, essas duas categorias encontram-se em visível oposição. Mas, como lembra Cecília Mori (2007), a arte traz em si a possibilidade de trabalhar com paradoxos, o que permite a manipulação, ao mesmo tempo, de atração e rejeição, desejo e abjeção. Então, independente de onde se situe o desejo de que fala Kristeva, os/as artistas têm a possibilidade de dobrar esse conceito/sensação, fazendo com que, mesmo mantendo características de abjeto, um trabalho possa ser também atraente. Essa relação paradoxal vem sendo utilizada por artistas de diferentes períodos que se ocuparam de retratar temas, corpos, figuras e, mais recentemente, matérias estranhas, que causam uma série de reações, inclusive a abjeção. A lista desses/as artistas inclui Joel-Peter Witkin, Diane Arbus, Goya, Hans Bellmer, Jan Saudek, Orlan, Jenny Saville, o grupo Acionismo Vienense, Hieronymus Bosch, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Andy Warhol, Caravaggio, dentre outros/as.

O conceito de estranho que Freud (1976) desenvolve a partir da palavra em alemão *unheimlich*, que contém em si ao mesmo tempo a noção de familiar e de estranho, se aproxima mais desse espaço existente entre a abjeção e o desejo. De acordo com ele, aquilo que é estranho ocupa um espaço de ambiguidade, não se caracterizando como o que é totalmente repulsivo ou fora da norma, ou o que é totalmente agradável e conhecido, mas aquilo que não sabemos bem onde se encontra. Um espaço de fronteira, que é incômodo justamente por não ser uma coisa nítida e declarada.

(...) se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu *das Heimliche* [*'homely*' ('doméstico, familiar')] para o seu oposto, *das Unheimliche* (...), pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling (...) do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz. (FREUD, 1976 p. 16)

Em relação ao abjeto, o estranho é mais assimilável por conter em si a identificação, mas, de forma semelhante, também desestabiliza a pessoa que o vivencia. Mori (2007) ressalta ainda a relação entre esses conceitos ao dizer que “Se é o reconhecimento do indivíduo no abjeto que lhe causa repulsa e atração e não apenas o abjeto sozinho, há uma dimensão do estranhamento na abjeção” (MORI, 2007 p. 46).

Os trabalhos de ateliê que vim desenvolvendo atuam entre o estranho e o abjeto. O material trabalhado, o cabelo, é compreendido como um dejetto corporal que se encontra no meio do caminho entre o eu e o mundo, me sendo e não me sendo ao mesmo tempo, ou seja, assume uma posição que se aproxima do abjeto. Por outro lado, o cabelo é reconhecido enquanto tal, mas deslocado de sua norma, o que o aproxima do estranho. A imagem ou situação criada em cada trabalho vai oscilar entre esses conceitos, podendo se aproximar mais de um ou outro, ou mesmo habitar um espaço incerto, porém sem os perder de vista.

#### 4. CABELO

O cabelo não é dos materiais mais explorados na arte, mas possui características bem interessantes, o que talvez tenha motivado a realização de três exposições recentes que o enfocaram como tema e matéria.

A primeira, chamada “Táticas do cabelo”<sup>13</sup> (fig. 2), foi realizada nos Estados Unidos, no Jersey City Museum, no ano de 2010. Nesta, podiam-se ver várias obras de arte contemporânea em mídias diversas que utilizavam o cabelo como matéria ou tema, focando-se ora em seu aspecto plástico, ora em questões de ordem política e social ou mesmo em relações obsessivas com essa matéria (JERSEY CITY MUSEUM, 2010).



Figura 2. IGLESIAS, Las Hermanas. *Hair Work*. Instalação. 2010. Fonte: [http://fic123cultuurboxusa.blogspot.com.br/2010\\_05\\_01\\_archive.html](http://fic123cultuurboxusa.blogspot.com.br/2010_05_01_archive.html)

A segunda exposição também de arte contemporânea foi chamada “Trançadas Juntas: o Cabelo no Trabalho de Mulheres Artistas Contemporâneas.”<sup>14</sup> (fig. 3), realizada em Londres na Basket House Village Universe, no início de 2012.

<sup>13</sup> (Livro tradução) “Hair Tactis”

<sup>14</sup> (Livro tradução) “Braided Together: Hair in the work of contemporary women artists”

Essa exposição explorava uma utilização simbólica do cabelo por parte das artistas que abordam questões de poder, fragilidade e perda. No catálogo da exposição é possível encontrar o seguinte trecho escrito por uma das curadoras da mostra, Rebecca Baillie: “O cabelo, portanto, ocupa um interessante espaço entre limites; ele, a um só tempo, promove uma conexão entre o eu interno e externo, e ainda identifica um deslizamento entre as noções de sujeito e objeto (BHVU GALLERY, 2010 p.1)<sup>15</sup>. Essa característica do cabelo de habitar limites entre interno e externo, sujeito e objeto é o que o aproxima do conceito de abjeto comentado anteriormente.



**Figura 3. MOSES, Tabitha. *Hair Purse*. Fecho de metal e cabelo humano. 9 x 35cm. 2004. fonte: BHVU GALLERY, 2012.**

A mais recente, ainda em cartaz até julho de 2013, está acontecendo em Paris, com o nome “Querido Cabelo: troféus e frivolidades”<sup>16</sup>, no Musée Du Quai Branly. Essa exposição, mais abrangente, se debruça sobre questões diversas relacionadas ao cabelo, especialmente sobre os seguintes temas gerais que norteiam a exposição: as diferenças culturais; a frivolidade ou foco na busca por uma beleza padrão; a perda do cabelo, seja ela aceita, forçada ou como artefato de memória de alguém já falecido; o poder do cabelo, suas relações mágicas, de troféus e relação com ancestrais (MUSÉE DU QUAI BRANLY, 2012).

<sup>15</sup> (Livre tradução) “Hair therefore occupies an interesting space between boundaries; it at once provides connection between the inner and outer self, and also identifies a slippage between the notions of subject and object.”

<sup>16</sup> (Livre tradução) “Beloved hair: trophies and trifles”

De forma resumida, os temas propostos nas exposições citadas são identidade, beleza, perda, fragilidade, morte e poder. Esse conjunto de temas aponta para uma característica dupla do cabelo de atração (beleza, poder) e repulsão (perda, fragilidade, morte). Embora outras relações sejam possíveis, de forma geral, a perda e a morte se relacionam à repulsão e se apresentam em contextos onde essa matéria é deslocada de sua posição e aparência convencional, de sua norma.

Ou seja, ao ocupar um contexto diferente, o cabelo adquire potencialmente o caráter de estranho, daquilo que é familiar, mas causa simultaneamente identificação e repulsão. Portanto, essa matéria corporal que é protagonista de inúmeros comerciais e lojas que se ocupam da beleza, por também remeter à morte, seria em alguns contextos como o cadáver para Kristeva (1982), representando talvez o máximo da abjeção.

## **5. IMBRICAÇÕES POÉTICAS**

### **5.1 Aproximação da morte e primeiras questões**

Marina Abramović, *performer* sérvia que trabalha desde a década de 60 com a linguagem da performance, começou trabalhando com o elemento do risco de forma muito marcante. O risco, inclusive de morte, era para ela e muitos artistas dedicados à mesma linguagem, nas décadas de 60 e 70, um fator de atração (DANTO, 2010). Mais de uma vez a artista precisou ser carregada pelo público durante um trabalho, como em *Rythm 5*, realizada em 1974, em que desmaiou no centro de uma estrela desenhada com fogo. Em *Rythm 0*, também realizada em 1974, a artista se deitou sobre uma mesa com diversos objetos que poderiam lhe proporcionar prazer ou dor e para serem manipulados pelo público e, entre eles, pôs uma arma carregada. Em *Rest Energy*, performance conjunta com Ulay realizada em 1980, Marina segura um arco e Ulay sua corda e uma flecha apontada para o coração dela; ambos corpos são inclinados pesando para trás de forma que o arco seja tensionado, permanecendo nesta situação durante 4 minutos. Estas ações proporcionam uma experiência extrema, de limite entre vida e morte, e talvez por isso sejam tão impressionantes e atraentes.

Mas se abjeção tem a morte (corporificada em um cadáver) como seu símbolo maior, como aquilo que é por nós rejeitado para podermos existir, como

propõe Kristeva (1982), então por que tantos artistas se debruçam e se debruçaram sobre a morte, sobre o corpo retorcido, doente, com dor, sobre o sangue, o risco? Por que muitos se debruçam pelo que é excluído? As possibilidades já comentadas são de que seja uma reação a ondas conservadoras ou de uma atração que parte da própria abjeção, levando as pessoas a experimentá-la. Embora ambas sejam plausíveis, a segunda me parece mais interessante.

Em uma das histórias em quadrinhos de Neil Gaiman (2006), a Morte chega para levar uma outra personagem, e elas acabam tendo uma grande conversa. Ao final e em vias de ser levada, esta personagem confessa para a Morte que a ama. Ou seja, por mais que para permanecer vivo/a se possa rejeitá-la temporariamente, talvez essa relação não seja construída somente pela rejeição. É possível que a própria rejeição seja em si o que atrai a muitos, como as “vítimas fascinadas” de que fala Kristeva (1982), mas também pode ser que aquilo que é o mais abjeto para algumas pessoas não o seja realmente para outras, ou que seja apenas em alguns momentos. É esse espaço incerto entre atração e rejeição, abjeção e desejo, que procuro explorar em meu trabalho recente.

A performance, uma linguagem que desde seu princípio lidou com aspectos, ações e substâncias socialmente rejeitadas, e a videoperformance, como possibilidade de multiplicação das experiências vividas pelo corpo, têm-se mostrado meios interessantes para a exploração dessa questão.

O tempo, tanto nos meus trabalhos de videoperformances como nos de performances, é lento, com ações repetitivas e suaves que contrastam com a utilização de forma estranha e mesmo repulsiva do material em questão: o cabelo. Esse tempo mais dilatado também contrasta com o tempo cotidiano que vivemos na sociedade hiperindustrial ou pós-moderna, de forma que permite maior imersão no trabalho e, ao mesmo tempo, uma conexão diferenciada com o momento presente. Nas palavras de Abramović, “A coisa mais importante que os/as artistas podem fazer agora é esticar o momento presente. A vida está se tornando mais e mais rápida, então, temos, absolutamente, que fazer arte mais e mais lenta.”<sup>17</sup> (ABRAMOVIĆ, 2009)

---

<sup>17</sup> (Livre tradução) “the most important thing artists can do now is to stretch the present moment. Life is becoming faster and faster, and so we have to absolutely make art slower and slower.”

O primeiro trabalho que realizei utilizando o cabelo enquanto matéria e explorando as questões citadas foi a performance *Zero*<sup>18</sup> (fig. 4), onde raspei meus cabelos, molhei-os e passei sobre todo meu corpo, ficando com uma aparência estranha. A abjeção implica um ato de descartar, excretar, expelir algo. O cabelo, que tenho apresentado como elemento abjeto, entretanto, é resgatado por mim durante a performance, fazendo com que o abjeto não seja mais o cabelo, que no início ainda apresentava essa condição, mas o meu próprio corpo, coberto pelo que deveria ter sido descartado. Me assumo abjeta. Esse deslocamento identitário do corpo feminino próximo à norma para um corpo que se distancia dela pode ser compreendido como um ato de auto-abjetificação. A rejeição de elementos como cuspe, pus, sangue, de elementos corporais indesejados é, de certa forma, uma rejeição de si. No caso dos meus trabalhos, quando corto meus cabelos ou os tiro de minha boca, estou expelindo-os para, depois, assimilá-los ou não de outra forma. Portanto, eu, ao mesmo tempo, me rejeito e me aceito enquanto corpo, identidade, abjeto, pessoa. Atração e repulsão de si.



**Figura 4. M., Tauana. *Zero*. Performance. 2h40. 2011. Fotografia: Alexandra Martins.**

Grasiele Sousa, artista brasileira que trabalha com vídeos e performance, também utiliza o cabelo em grande parte de seus trabalhos. Um deles, a videoperformance *Cabelódromo* (2011), mostra a artista se movimentando com o próprio cabelo de diferentes formas, mas, principalmente, utilizando-o para cobrir o próprio rosto. Aqui, nota-se de forma evidente a relação dos cabelos com a

---

<sup>18</sup> A primeira versão desse trabalho foi realizada em 2009. O vídeo realizado na ocasião se encontra disponível no sítio: <https://vimeo.com/53960086>.

identidade, ao mesmo tempo afirmando e rejeitando a identidade da artista, que é coberta por essa matéria.

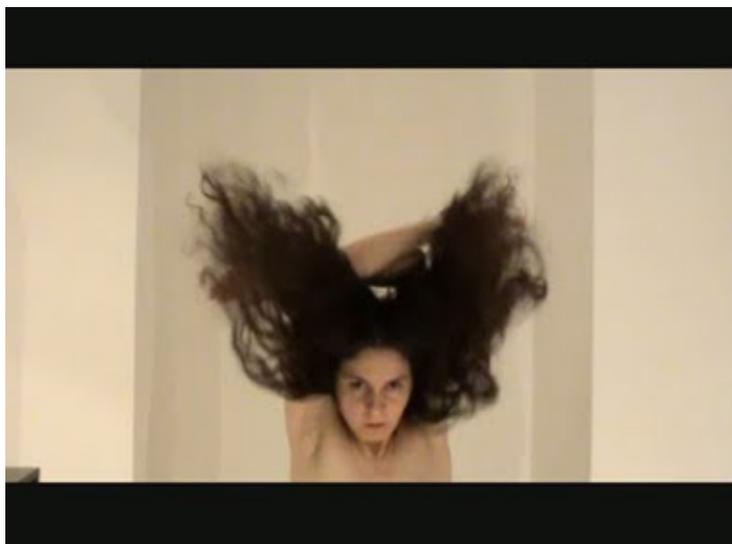


Figura 5. SOUSA, Grasiela. *Cabelódromo*. Videoperformance. 2011. Fonte: <http://cabelodroma.blogspot.com.br/>

## 5.2 Sobre a relação com a beleza

A beleza, como foi sugerido pelas exposições que tiveram o cabelo como tema central, é um dos aspectos a que facilmente se remete em relação a esse material. A performance *Art must be beautiful*<sup>19</sup> (fig.6) de Abramović, aponta para essa questão. Sua ação consiste em escovar os cabelos com uma escova de ferro, enquanto repete as frases “arte deve ser bonita” e “a/o artista deve ser bonita/o”. Essa ação banal de escovar os cabelos, pela repetição e agressividade que começa a surgir após um tempo, se torna grotesca. É uma ação compulsiva pela busca de uma beleza não alcançada, e inalcançável, que a coloca no estranhamento, no abjeto. Um possível leitura é de que ela se torna o não alcançar a beleza que precisa ser.

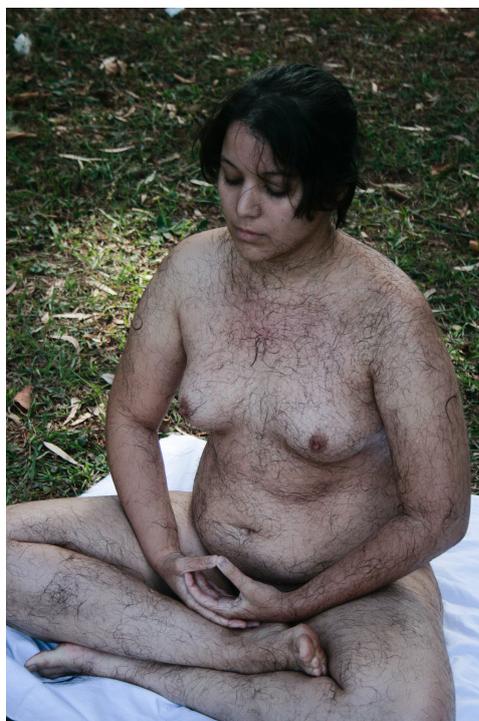
<sup>19</sup> Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zOuzzzItSOA>



**Figura 6. ABRAMOVIĆ, Marina. *Art must be beautiful*. Performance. 1h. 1975. Fonte: <http://artisfear.tumblr.com/post/39482812143/wrenching-out-your-own-heart-hurts-really-bad>**

A crítica à ideia romântica de que a arte deve ser bela e o artista uma figura elevada e genial é evidente. Mas talvez mais interessante seja como essa crítica está vestida da obsessão cotidiana de garotas pela beleza padrão. O cabelo novamente é local de manutenção da beleza e agente abjetificador.

Grasiele Sousa, na sua performance *Cabelódroma Shower*<sup>20</sup> (Sem data), a artista se chicoteia com os próprios cabelos compridos, num ato que remete a uma autoflagelação. Este trabalho também sugere questões parecidas, embora reforce o aspecto mais violento dessa busca pela beleza.



**Figura 7. M., Tauana. *Sem-título*. Performance. 30min. 2012. Fonte: Arquivo pessoal.**

<sup>20</sup> Fonte: <https://vimeo.com/29463369>

Em outra performance que fiz, *Sem-título* (fig.7), parecida com a *Zero* (2011), cubro meu corpo de cabelos – dessa vez cabelos de outras pessoas – e me sento para meditar num espaço aberto. O meu corpo, cheio de cabelos, agora pelos, se torna abjeto. Porém, como a ação de meditar é sabidamente uma de tranquilidade interior, foco a abjeção no olhar externo. A imagem do meu corpo incomoda os outros, não a mim. Faço um outro caminho, mas, como as performances citadas anteriormente, me centro na questão da busca incessante por uma beleza específica e no aspecto produtor que essa busca possui na construção da identidade de quem a vive.

### 5.3 Cabelo como metáfora de relacionamento

Dois trabalhos de artistas mais conhecidos que se focam no cabelo são *Relation in Time* (fig.8), da dupla Marina Abramović e Ulay, e *Xifópagas capilares entre nós* (fig.9), de Tunga. O primeiro foi feito da seguinte forma: os dois permaneceram sentados de costas, com os cabelos de um amarrados nos do outro, pelo período de 17 horas, 16 das quais sem a presença de público. A relação entre os dois, visualmente marcada pelos cabelos presos, foi se modificando com o passar do tempo, ganhando aspectos que apontavam para um fim. O cabelo pode ser, nesse trabalho, percebido como metáfora do relacionamento entre os dois, como uma parte do corpo/identidade de cada um que se conecta ao outro.



Figura 8. ABRAMOVIĆ, Marina; ULAY. *Relation in time*. Performance. 16h. 1977. Fonte: <http://www.tumblr.com/tagged/relation%20in%20time>

Já *Xifópagas capilares entre nós* (1985) é uma performance baseada em um mito criado pelo artista, que posteriormente se desdobrou em filme, fotografias, instalações e esculturas. O cabelo, após esse trabalho, apareceu diversas vezes no trabalho do artista, que trançou cobras, fios de cobre e ferro, pendurou cabelos gigantes que se espalhavam pelo chão, dentre outras menções a este material. Na performance citada, duas meninas permaneciam ligadas pelos cabelos bem compridos e se deslocavam juntas, de forma que o cabelo também representava a conexão física e simbólica entre as meninas.



Figura 9. TUNGA. *Xifópagas capilares entre nós*. Performance. 1985 fonte: [http://www.cosacnaify.com.br/loja/interna.asp?cod=139&codigo\\_categoria=2&language=pt](http://www.cosacnaify.com.br/loja/interna.asp?cod=139&codigo_categoria=2&language=pt)

No caso do meu trabalho, a relação que o cabelo propõe não é entre duas pessoas e sim comigo mesma. É, no geral, o meu cabelo, parte do corpo, que corto, ponho em minha boca, tiro dela, espalho sobre meu corpo. É uma relação com uma parte morta do meu corpo, que ao mesmo tempo me é e se opõe a mim.

#### 5.4 Deglutições e afagias

Na performance *Sem-título* (fig.10), tiro fios de cabelo lentamente da boca, e os grudo na face, de forma que crio uma relação de intimidade com essa matéria ao

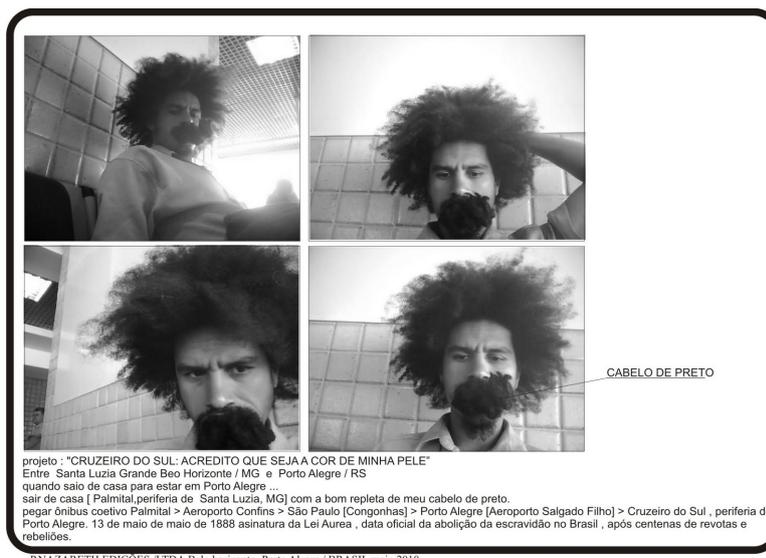
mesmo tempo em que modifico meu rosto, marca da minha identidade. Uno, aqui, a auto-abjetificação explorada em *Zero* com uma dimensão mais erótica. Uma das pessoas do público relatou ao final que, por mais que tenha sentido asco, percebeu a ação como sendo erótica, uma combinação que a deixou intrigada, ou seja, exatamente o espaço de incerteza e de sensações aparentemente opostas que desejo explorar.



**Figura 10. M., Tauana. *Sem-título*. Performance. 15 min. 2012. Fonte: Arquivo pessoal.**

O artista brasileiro Paulo Nazareth, em seu trabalho *Hair*<sup>21</sup> (2006), come seu próprio cabelo, com garfo, como em uma refeição. Já em *Cruzeiro do sul: acredito que seja a cor da minha pele* (fig.11), o artista permanece com bastante cabelo em sua boca e vai desde sua casa em Palmital – MG, até a periferia de Porto Alegre - RS, passando por São Paulo – SP, no aniversário oficial da abolição da escravatura. A utilização do cabelo, neste caso, vem com uma carga simbólica e identitária relacionada à negritude e as relações raciais de nosso país. A segunda performance citada explora claramente essa dimensão, evidente no título e na escolha da data.

<sup>21</sup> Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=1-49UVCfaEI>; (a partir minuto 5"07")



**Figura 11. NAZARETH, Paulo. *CRUZEIRO DO SUL: ACREDITO QUE SEJA A COR DA MINHA PELE*. Performance. 2010. fonte: <http://artecontemporanealda.blogspot.com.br/>**

Essa carga simbólica do cabelo crespo está em parte relacionada com a constante reiteração por parte da indústria cosmética e de outros meios de que este seja um “cabelo ruim”, em contraponto ao visual caucasiano, europeu, tido como ideal a ser atingido com o uso de diversos produtos. Considerando-se o passado escravocrata do país e sua posterior organização racista, o cabelo crespo, não sendo naturalizado como é o liso, adquire um status de resistência ao mesmo tempo em que evoca essas relações.



**Imagem 12. EMPREZA, Grupo. *Antropofagia*. Videoperformance. 3min49s. 2008. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=ZAG8A-F4Tr4>**

O Grupo Empreza, de Goiânia, em sua videoperformance *Antropofagia* (fig.12), apresenta dois homens virados para o mesmo lado. O que se encontra atrás começa a pôr os cabelos compridos do outro em sua boca, enchendo-a no decorrer

do tempo, até que fique de fora quase somente a parte do cabelo presa à cabeça do outro *performer*. Durante a ação, o *performer* que enche a boca de cabelo tem vários movimentos característicos de ânsia de vômito. Embora não chegue a vomitar, esses movimentos e a própria ação transmitem a sensação bastante agonizante de se ter cabelos na garganta.

A relação que eles estabelecem, mediada pelo cabelo, sugere uma hierarquia falha: um deles é visivelmente passivo enquanto o outro, que executa a ação, é levado à ânsia de vômito pela própria ação que executa. Apesar da passividade ser comumente associada a uma posição de opressão é aquele que come o cabelo que quer vomitar, que vive a agonia da ação. Comer o outro. Ser o outro, assimilá-lo, querer vomitá-lo. Uma relação que vai além da ligação sugerida nos trabalhos de Tunga e Marina Abramović e Ulay. Uma relação que se aproxima mais da ideia de abjeção. O limite entre sujeitos fica mais difuso e o entre é incômodo, perturbador.



**Figura 13. M., Tauana. Egofagocitose. Videoperformance. 2min 08s. 2012. Fonte: Arquivo pessoal**

Em uma das videoperformances que produzi nesse período, chamada *Egofagocitose*<sup>22</sup> (fig.13), também coloco cabelos na boca de forma lenta, aumentando a quantidade aos poucos, até ficar com a boca cheia. Depois, deixo-os cair. Assimilar e expelir isso que me é.

A exemplo dos trabalhos citados, essa ação pode ser associada à constante construção e reconstrução de minha identidade, formada, inclusive, pelo que não é agradável. Como Paulo Nazareth, me proponho a deglutir-me, a pegar aquilo que já

<sup>22</sup> Vídeo disponível em <https://vimeo.com/49346769>.

me foi e já foi expelido, reassimilá-lo e mais uma vez rejeitá-lo, sugerindo uma constância desse processo infundável de tornar-se.

### 5.5 Ânsia

Dentre os trabalhos produzidos no período de 2011 ao final de 2012, está a videoperformance *Ânsia* (fig.14)<sup>23</sup>, que acredito ser aquele que explora de forma mais evidente uma dimensão erótica. Nela, tiro cabelos da boca lentamente e de forma contínua durante 1 minuto e meio, como na performance *Sem-título* (fig.10) citada, mas sem os colar depois no rosto. Essa ação se configura como sendo, a um só tempo, erótica e repulsiva. A saliva brilha nos cabelos e, mais ao fim, tateio a língua tentando tirar os últimos fios. Ao rever a imagem posso quase sentir um fio de cabelo na garganta, sensação que me remete automaticamente ao vômito. No entanto, a suavidade, a saliva, o foco na boca apontam para um erotismo. A boca é, afinal, excelente espaço de desejo e repulsa, por onde temos sensações deliciosas e asquerosas, por onde comemos (o que abrange uma gama enorme de sensações diversas), beijamos e vomitamos. É por ela que nos aproximamos tanto de uma coisa que a modificamos para que se torne parte de nós, ou rejeitamos tanto a ponto de expelir o que já estava no interior, o que já nos era em alguma instância.



Figura 14. M., Tauana. *Ânsia*. Videoperformance. 1min30s. 2012. Fonte: Arquivo pessoal.

O título do trabalho sugere, também, uma relação dúbia, incerta, já que a palavra significa coisas bem diversas. O dicionário Novo Aurélio da Língua Portuguesa (1986) assim define este vocábulo:

<sup>23</sup> Vídeo disponível em <https://vimeo.com/49337217>.

**ânsia.** [do lat. anxia.] S. F. **1.** Aflição, angústia: *a ausência prolongada do amigo causava-lhe ânsia.* **2.** V. anseio (2): “Que ânsia de amar!” (Alberto de Oliveira, *Poesias*, 2ª série, p.273) **3.** Perturbação de espírito causada pela incerteza, ou pelo receio: *Esperava o filho em ânsia. Viria? Não viria?* **4.** Extorção, vasca: estava em ânsia de morte (...). (FERREIRA, 1986 p.127)

Tem-se, com ele, tanto a idéia de desejo, de querer muito intensamente algo, quanto angústia e incerteza. É uma palavra freqüentemente utilizada para a sensação logo antes do vômito e também, como pode-se ver na definição, com o período anterior à morte. Essa videoperformance é, eu acredito, a síntese desses elementos e do que procurei explorar nas produções aqui apresentadas, como também é seu título: incerteza, desejo, angústia, algo que aponta para a morte, embora não a signifique. Abjeção, estranhamento e desejo embaralhados.

## CONCLUSÃO

Os trabalhos aqui apresentados como parte de minha pesquisa poética surgiram por questões íntimas e revelaram, aos poucos, diversas camadas que desconhecia. Os conceitos de estranho e abjeto e sua relação com desejo permitem diversos desdobramentos e análises mais profundas, mas, por hora, serviram como instrumento para que eu entendesse melhor o que permeia minha produção. Os conceitos de performance e videoperformance, da mesma forma, foram ampliados, o que em si me permite cogitar uma gama maior de possibilidades de construção poética.

Durante esse processo, deparando-me com uma turma com vários colegas que se debruçavam sobre visualidades abjetas, estranhas e grotescas, fui atravessada por uma questão lançada por minha orientadora: por que tanta gente está trabalhando agora com esse foco? Perguntei-me se não seria uma via mais fácil para afetar os/as outros/as ou se não era uma espécie de moda, mas, durante os estudos, esbarrei com a hipótese já apontada de que o aumento de trabalhos que lidava com abjeção nos anos 80 possa estar vinculado a uma reação às ondas conservadoras. Portanto, embora o tempo e o contexto sejam diferentes, a questão fundamental é a mesma. Ao se apontar para aquilo que nos abala, tem-se a possibilidade de problematizar projetos políticos normatizadores por parte das mais diversas instituições. Recentemente, em outubro de 2012, o jornal *Le Monde Diplomatique Brasil* teve sua edição voltada para a onda conservadora que ganha força agora em diversos setores da sociedade. Na própria Universidade de Brasília houve um aumento significativo nos últimos anos de agressões contra mulheres, pessoas negras e pessoas não-heterossexuais, dentre outras questões (como a escolha de um grupo com posições políticas conservadoras para o Diretório Central do Estudante) que evidenciam um aumento de pensamentos e posições desse tipo. É possível, então, que nossa produção estranha, abjeta ou grotesca seja uma forma de nos posicionar contra uma norma excludente, asséptica, hegemônica. Isso aponta ainda para a possibilidade de desdobramentos teóricos e poéticos vinculados à teoria queer, que pensa em sujeitos e identidades desestabilizadoras e relações de poder.

Outra resposta que encontrei para a pergunta citada foi de que, embora deseje que as pessoas se sintam afetadas pelos meus trabalhos, não quero chocar (em muitos casos eu gosto do choque, mas me parece vazio se ele for seu próprio fim – chocar por chocar não me basta), mas atrair visualmente e, com isso, trair. Desestabilizar. Quero que o prazer esteja presente, mas acompanhado de incômodo. Quero a ânsia em todos os seus sentidos.

### Referências Bibliográficas:

ABRAMOVIĆ, Marina. Marina Abramović: depoimento. [maio de 2009]. Nova Iorque: **Art in America**. Entrevista concedida a David Ebony.

AGRA, Lucio. Porque a Performance deve resistir às definições (na definição do contemporâneo). In **Vis: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte V. 10 n° 1** janeiro/junho, 2011, Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, 2011. p. 11-17.

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **Corpos Informáticos: performance, corpo, política**. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte, UnB, 2011.

BARRIO, Artur. Manifesto. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

BHVU GALLERY. **Braided Together: Hair on the work of contemporary women artists**. [versão online]. Londres: 2012. Disponível em: <http://www.bhvu.co.uk/#/braided-together/4550914586> Acesso em 20 de jan. de 2013

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CANONGIA, Ligia (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DANTO, Arthur. Perigo e Perturbação: a arte de Marina Abramović. In **Marina Abramović: the artist is present**. Nova Iorque: MoMA, 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In Revista **Sala Preta.**, PPGAC v. 8 n° 1, 2008.

\_\_\_\_\_. Definir performance é um falso problema: Depoimento [julho de 2009]. Fortaleza: **Diário do Nordeste**. Entrevista concedida a Marília Camelo. Disponível em <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>. Acesso em 17 de fev. de 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2ª Ed (revista e aumentada). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FREUD, Sigmund. **O Estranho**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

GAIMAN, Neil. **Morte**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRUPO EMPREZA. Disponível em: <http://www.grupoempreza.blogspot.com.br/> Acesso em 19 de jan. de 2013

IKON GALLERY. **Atsuko Tanaka**: the art of connecting. [online] 2011. Disponível em: [http://www.ikongallery.co.uk/programme/current/event/492/the\\_art\\_of\\_connecting/](http://www.ikongallery.co.uk/programme/current/event/492/the_art_of_connecting/) Acesso em 20 de fev. de 2013.

JERSEY CITY MUSEUM. **Hair Tactics**. [online] 2010. Disponível em: [http://www.jerseycitymuseum.org/exhib\\_dtl.cfm?exhibid=80](http://www.jerseycitymuseum.org/exhib_dtl.cfm?exhibid=80) acesso em 20 de jan. de 2013

KRAUSS, Rosalind. The Destiny of the Informe. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. Nova Iorque: Zone Books, 1996. p. 235-252.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**: an essay on abjection. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

MEDEIROS, Bia. **Gutai Bitjutsu Kyokai**. Paris, 1999. Disponível em: <http://www.corpos.org/papers/gutaibitjutsu.html> Acesso em 17 de fev. de 2013.

MELIM, Regina. **Performance na artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MELLO, Christiane. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: SENAC, 2008.

MINUJÍN, Marta. **Marta Minujín**: Happenings and performances. [online] 2010. disponível em: [http://www.marta-minujin.com/happenings\\_performances.html](http://www.marta-minujin.com/happenings_performances.html) Acesso em 18 de jan. de 2013.

MORI, C. **Beleza Profana**: uma integração da abjeção na arte. 10 de julho de 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Arte). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília. 2007.

MUSÉE DU QUAI BRANLY. **Beloved Hair**. [online] 2012 Disponível em: <http://www.quaibrantly.fr/en/programmation/exhibitions/currently/beloved-hair.html> acesso em 20 de jan. de 2013

PHELAN, Peggy. **The unmarked**: the politics of performance. Londres: Routledge, 1993.

POISSANT, Louise. New Media Dictionary: Part II: Video. In **Leonardo**, v. 34 n. 1, fev. 2001. p. 41-44. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1dictionary.html> Acesso em 18 de fev. de 2013.

SANTOS, José Mario Peixoto. Breve histórico da "performance art" no Brasil e no mundo. In **Revista Ohun**, UFBA, ano 4, n. 4, dez. 2008. p.1-32.

STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2007.

STILES, Kristine. Performance art. In STILES, Kristine; SELZ, Peter (org). **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings**. University of California Press: Los Angeles, 1996. p. 679-694.

STREET, Duke. **Sophie Calle: Suíte vénitienne**. [online]White Cube, 1997. Disponível em:

[http://whitecube.com/exhibitions/sophie\\_calle\\_suite\\_vnitienne\\_duke\\_street\\_1997/](http://whitecube.com/exhibitions/sophie_calle_suite_vnitienne_duke_street_1997/)

Acesso em: 20 de fev. de 2013.