

AS FORMAS DE DIZER QUE TE AMO E OBJETOS AFIADOS: O CORPO FEMININO NA PERFORMANCE.

Kênia Bergo¹

Roberta Stubs²

Resumo: O presente artigo tem como objetivo desenvolver um estudo sobre o corpo feminino na performance através da análise da série de performances: “As formas de dizer que te amo e objetos afiados”, performada por mim, entre 2016 e 2017. A partir dos processos de criação pessoais, percorreremos os caminhos de resistência e de identidade, situando o corpo que é colocado em situação de fragilidade. O processo ocorre tanto na série analisada quanto no trabalho de *performers* como Gina Pane e Marina Abramovic. A perspectiva da performance *art* e a perspectiva *body art*, que recorrem à dor física, à automutilação e ao corpo posto à prova, são ainda vistas como uma arte para chamar atenção, ou, até mesmo, como mera ação de masoquismo. Tendo isso em vista, este artigo pretende refletir sobre os processos de criação através da dor, bem como pensar o corpo feminino e as suas significações na arte feminista e na performance.

Palavras-chave: Corpo, Performance, *Body Art*.

Abstract: This paper aims to develop a study about the female body in performance, through an analysis of the performing series “The ways to say that I love you and sharp objects”, performed by me, between 2016 and 2017. From the personal processes of creation, we will go through the paths of resistance and of identity, by locating the body which is put in fragility status. The process occurs in the analyzed series as well as in the work of *performers* such as Gina Pane and Marina Abramovic. The perspective of the performance *art* and the *body art* which resort to physical pain, to self-mutilation and to the body put to the test was, and still is, seen as an art to call attention or even as mere masochism act. In view of that, this paper intends to reflect on the creation processes through pain, as well as think the female body and its significances in the feminist art and in the performance.

Key-words: Body, Performance, *Body Art*.

INTRODUÇÃO

Falar da dor como consequência das relações abusivas... O grito do corpo

¹ Atriz, performer e artista visual residente na cidade de Maringá (PR). Licenciada em Artes Cênicas (UEM).

² Artista Visual. Psicóloga. Doutorado em Psicologia com ênfase em arte, gênero e produção de subjetividade (UNESP). Professora do Curso de Artes Visuais (UEM).

na pulsação da garganta entalada com uma frase que pesa: “Eu te amo”. A transformação dolorida da lagarta que ama, na borboleta que começa a amar a si, antes de tudo.

Não sei a forma exata de dizer, sem que o sangue verta do peito, o quão perigosa pode se tornar essa arma afiada; o amor.

Dessas indagações vem ao mundo o trabalho: “As formas de dizer que te amo e objetos afiados”, criado a partir de questionamentos pessoais e da necessidade de expressar, em forma de ações, os rompimentos amorosos. As ações performativas decorrentes do trabalho nasceram de reflexões após um rompimento afetivo, relação essa que gerava em mim uma incapacidade violenta de expressar verbalmente emoções de amor e dor. Nesse período onde tal condição foi vivida, percebi que essa situação tão recorrente, que nos leva a aceitar lugares de sofrimento nas relações, havia se instalado em mim, como se instala em tantas outras pessoas.

Pensando por esse viés, onde o performer rompe a barreira do pessoal e o torna público e político. Sob essa condição, Luana Saturnino Tvardovskas comenta o seguinte:

Essas políticas do corpo e as práticas de si não começam ou terminam no sujeito, porque são sociais, culturais e históricas. Assim, tais abordagens não pretendem reduzir a política ao individual, mas ampliar a arena do político, ao incluírem fatores sociais e culturais (TVARDOVSKAS, 2015, p. 39).

Não só levantando questionamentos acerca do amor e da dor, mas, também, do corpo feminino na performance e no mundo, e como todas as vivências sociais e pessoais atravessam esse corpo, este trabalho performativo realizado atravessa o campo da *body art* pertinente à automutilação, ou, à mutilação do corpo por meio de outras pessoas. A *body art* ainda tem sido vista com certa aversão, por mais que já venha sendo realizada há tempos, tendo mulheres artistas colocado seus corpos como parte crucial de suas artes e de seus manifestos.

Tornando esse lugar também de manifestação feminista e crítica, “artistas feministas inscrevem em seus corpos a textualidade performativa de seus discursos” (PENÃ, 2006, p. 40). As manifestações feministas nas artes ganharam força com as ações performativas. Nesse contexto, “as ações artísticas, como performances e happenings, por exemplo, é uma das práticas das várias estratégias

críticas de tornar a arte feminista um espaço político” (PENÃ, 2006, p. 40).

Corroborando, Carvalho escreve da seguinte forma em relação a esse espaço que vem sendo conquistado arduamente pelas mulheres nas artes:

Frente à repressão que as sociedades patriarcais impuseram ao gênero feminino ao longo de milênios, as ações feministas ainda são muito recentes na história e ainda têm um longo caminho de conquistas pela frente. Mas, no final dos anos 60, aconteceu um movimento de vanguarda no âmbito das artes plásticas que colocou o corpo da mulher num espaço de libertação, criatividade e ousadia nunca experimentado ao longo da Era Cristã (CARVALHO, 2016, p. 288).

A prática da *body art*, entendida como transgressora e profana, ainda é questionada, levantando-se questões quanto à sua validade e seu discurso. Artistas como Gina Pane valeram-se da dor para criticar a sociedade, e com cortes e perfurações em seu corpo levantaram questionamentos, tanto com relação ao social quanto à arte e à dor. “Ao ser remetida a um contexto de absoluta negatividade e aversão, a dor física é hoje apreendida como um fenômeno mal-afortunado que surge, sobretudo, de forma trágica e acidental” (MATOS, p. 2012, 296). Com a visão trágica que carregamos em relação a dor e a negação do sofrimento, é compreensível que as manifestações artísticas dentro dessa esfera sejam tão anuladas e invalidadas no contexto social e artístico.

Apesar de todos os movimentos libertários em relação às artes e ao corpo (principalmente, em se tratando do corpo feminino), ainda estamos fadados a nos deparar com a sexualização dos mesmos, com a censura e invisibilização das causas feministas, minoritárias e subjetivas. Essas discussões acerca do corpo, das ações performativas e dos recursos utilizados pelas performers para a manifestação de sua arte e vida se fazem necessárias não só para o entendimento das linguagens artísticas feministas, mas, também, para o entendimento do corpo como político e da arte também como manifestação social.

OS FEMINISMOS NAS ARTES E O CORPO FEMININO NA PERFORMANCE

O corpo feminino foi alvo de repressão ao longo da história pela igreja, pela

sociedade patriarcal e pela cultura fálica. Nosso corpo foi subjugado, coberto, escondido, demonizado, considerado sujo e impuro e ainda tem sido hipersexualizado e objetificado, ou seja, entendido como um objeto disposto à atender à demanda masculina e não à expressão de nós mesmas. Contestando essa ótica, a arte feminista encontra na performance uma chance de liberdade e um meio de dar voz ao corpo, de reivindicação do próprio corpo que, por si só, comunica.

Somos esses corpos, porém, descobrimos o nosso há pouco tempo, tornando-o político, modo de expressão, resistência e luta. Sob esse quesito, Julia Penã afirma:

O discurso patriarcal situa mulheres fora de toda a representação. É ausência e negação. Transgredindo o discurso visual dominante se desafia a ideologia e, por sua vez, a relação violenta entre os sexos em todos os aspectos da vida privada e pública é evidente. Com isso, a prática de artistas visuais feministas estabelece um espaço de empoderamento valiosíssimo: a auto representação como uma política de visualidade” (PENÃ, 2006, p. 43).

Assim sendo, o corpo feminino tem sido o alvo de todas as formas de violência patriarcal, sendo elas físicas ou psicológicas. A maneira como se compreendia o corpo da mulher (sexualizado, erotizado e voltado para a maternidade) sempre foi, portanto, de forma subjugada. Historicamente, a arte foi um lugar ocupado por e para homens, lugar esse de reprodução do corpo da mulher a partir dessa própria visão masculina de apropriação. Mulheres foram entendidas como incapazes de produzir arte, sendo, muitas vezes, escondidas atrás de um pseudônimo masculino e totalmente invisibilizadas.

Com o pensamento feminista, contudo, o crescimento da participação e exposição pública das mulheres nas artes despontou outras maneiras de ver os corpos femininos. Nesse contexto, muitas mulheres artistas passaram a usar seu corpo como principal meio de comunicação artística e política. Endossando o contexto, Tvardovskas fala sobre as possibilidades de se entender o corpo além do que nos foi socialmente imposto:

A partir da compreensão foucaultiana de um poder que atua por meio de modelos de sujeição, mas também de internalização e de interpretação, passa-se a compreender o corpo como mais do que um simples recipiente da inscrição cultural e social, abrindo ao

feminismo novas articulações sobre as práticas de constituição da feminilidade (TVARDOVSKAS, 2015, p. 40)

O feminismo postulou que “O pessoal é político”³. As artistas feministas elevaram seus corpos a uma posição política, expandindo o âmbito do pessoal para além do privado e evidenciando que as relações nesse âmbito são, também, reflexos do social e do pensamento hegemônico patriarcal. As práticas da escrita de si pelas mulheres artistas ganham força, “as artistas feministas inscrevem em seus corpos a textualidade performativa de seus discursos” (PENÃ, 2006, p. 40). Para Valeri Carvalho,

Em função de seu caráter processual e aberto, resistente a conceituações restritivas, a performance se tornou o principal espaço artístico de libertação para o corpo feminino. Corpo tão perseguido e tutelado pelo patriarcado. Foi o momento de quebrar, rasgar e cortar as amarras comportamentais, psicológicas e físicas e investigar através de um suporte criativo o que é ser mulher, o que é ser esse corpo e o que ele pode revelar (CARVALHO, 2016, p. 289).

AS FORMAS DE DIZER QUE TE AMO E OBJETOS AFIADOS

O ponto de partida que uso para conceber a performance é sempre o sentir. Sentir de todas as formas possíveis, através de desenhos, de poemas, materializando a experiência emocional vivida até transformá-las em ações. De dentro do corpo, o subjetivo vai criando as possibilidades corporais de gritar sobre si. As primeiras performances paridas surgiram de reflexões pessoais acerca do amor; de como o vemos, o tocamos, de como se dão as relações. Essa forma sutil de ferir profundamente que é reservada ao amor. De como é possível crer que o amor se transformou em dor, quando na verdade, já era desde o início.

Um processo que partiu de vivências pessoais, vivências essas que se

³ Betty Friedan, ícone do Feminismo Liberal, escreveu, em 1963, *A mística feminina*, e apontou o quanto o modelo identitário *dona-de-casa-mãe-de-família* era uma construção cultural convertida em modelo e generalizada como padrão ideal e normal de vida para as mulheres de classe média dos Estados Unidos. A autora acaba por deflagrar algo fundamental para o feminismo: a ideia de que a situação de opressão, via imposição de regras e valores, não se restringia à esfera do pessoal, sendo portanto uma experiência coletiva, um sentimento vivido por todas as mulheres e que ultrapassam a intimidade e o indivíduo. É no feminismo radical que essa ideia vira uma bandeira política sob o slogan criado por Carol Hanisch; “O pessoal é político” (STUBS, 2015, p. 94).

metamorfosearam em versos e rabiscos que nutriram a criação das performances e vice-versa, por não encontrarem outra forma satisfatória de exprimir o significado desse sentir metafísico. Nasce a performance, vivendo em estado de criação performativa, estado esse que não sei definir quando começa ou termina, ou, se é a uma condição, por viver traçando a escrita de si no mundo em uma autobiografia dolorosa, em um constante trabalho de parto.

O resultado dessas vivências é uma conexão de dores, de sofrimentos. Uma conexão com a dor do outro, mas da dor como agente transformador. Uma conexão entre transformações e uma bonita reconexão de mim para comigo. Esse tipo de transformação é como uma lagarta que precisa fazer um movimento contrário, fora da convenção. Mergulhar profundamente em si mesma para quebrar o casulo de dentro, enfim, se libertar. Uma espécie de cura que se dá no olhar para si. Uma cura que passa longe de ser apenas pessoal, pois o empoderamento é um ato político. Ou seja, seria essa escrita de si, conforme descreve Roberta Stubs:

Em termos gerais, a ressignificação dos nossos laços e relações com o cotidiano, seja coisa, pessoa ou afins, possui uma força anti embrutecimento que nos permite transformar nosso dia a dia num espaço fértil e aberto para trocas e afetos. É esta força que nos possibilita, inclusive, estabelecer relações outro tanto com nosso entorno quanto com nós mesmos. Esta é outra camada de intensidade que podemos extrair do cotidiano. (2015, p. 89).

Pensando a dor e a entrega do corpo como ponto de partida, permitir a troca e experimentação de um corpo sensível repleto de seus significados como o principal meio de comunicação com outro corpo sensível, seria o mais próximo de uma vivência sincera com o outro e com a proposta performativa. A ideia de colocar o corpo em risco e em situação de fragilidade é um dos pontos mais importantes do trabalho. Estar à mercê de outrem, disponibilizar os objetos que podem ferir um corpo, colocar o outro corpo também em situação de fragilidade por se ver como facilitador da dor física de alguém são aspectos culminantes.

Essa dor não é só uma representação da fragilidade da matéria, da carne, é também uma fragilidade emocional. Fragilidade emocional num mundo de aversão a dor, onde somos instruídos a permanecermos fortes; vale destacar que a sensibilidade é vista como sinônimo de fraqueza pela cultura falocêntrica, sendo designada ou manifesta, na concepção machista de mundo, especialmente as

mulheres.

Ao dispor objetos que perfuram ou cortam com o intuito de serem usados no meu corpo, criei uma atmosfera de atrevimento em relação à proposta da performance. Essa atmosfera densa é repleta do estigma social que paira acerca da dor e de suas manifestações naturais ou artísticas, o que transborda a sensação de tensão, apego a segurança. Nesse sentido, João Maria André aborda a questão da dor no processo criativo da seguinte forma:

Toma-se o corpo como espaço em que se questiona o mundo e como espaço em que se questiona até a visão asséptica do corpo no mundo, como mera mercadoria ou suporte da mercadoria que é a moda e o design. Assim, anulando a distância entre arte, corpo e criação, é o corpo que se torna manifesto e, por isso, é pintado, decorado, mas também rasgado, cortado, suspenso, queimado e até mesmo dolorosamente transformado (ANDRÉ, 2017, p. 77).

Vale lembrar que Marina Abramovic, em sua performance *“Rhythn 0”*, realizada em 1974, também coloca seu corpo radicalmente em risco com diferentes tipos de materiais, inclusive armas, à disposição do público. As reações imprevisíveis que foram acontecendo, durante as seis horas nas quais ela se dispôs a ficar exposta ao público, levantaram reflexões acerca da humanidade, de como as pessoas podem ser cruéis quando permitido que o sejam.

Diferente da proposta de Marina, a série *“As formas de dizer que te amo e objetos afiados”* talvez não busque uma reflexão acerca de como a crueldade física está presente no humano, mas, sim, de como o físico pode tornar comunicável a forma como infringimos dor no outro, uma dor emocional e que transcende a física.

Em sua passagem pelo Brasil, na gravação do documentário *Espaço Além*, Marina fala brevemente sobre a relação com a dor e seu trabalho performativo:

Em meu trabalho, por muito tempo, eu expandi os limites mentais e físicos ao máximo. A dor nunca foi a questão, o conceito era muito mais importante. Existe uma diferença entre dor física e dor emocional. Eu sei lidar com a dor física, eu consigo controlá-la. A dor emocional é o que me causa problemas de verdade (ABRAMOVIC, 2016).

Na série de performance *“As formas de dizer que te amo e objetos afiados”*, em que o corpo passa por perfurações, costuras e cortes como forma de reafirmação do amor, ou uma insistência em amar a dor, busco questionar os

lugares onde estamos nas relações, principalmente, as ditas abusivas, como, também, questiono onde nos colocamos nessas relações: se no lugar do performer, ou, de quem ajuda a performer e a se auto martirizar. Perguntas frequentes foram na interação entre a performer e o público foram: por que se machucar? Para que serve isso? Isso é apenas uma ação masoquista? Essas questões são, ainda, dirigidas a mim com frequência e para pensar além do masoquismo ou automutilação, chamo a voz de João Maria André quando esse afirma que

Seria também demasiado simplista catalogar estas expressões performativas como rituais sadomasoquistas. É necessário ter a consciência de que a *body art* emerge com Duchamp no início do século e afirma-se de uma forma muito mais notória a partir dos anos sessenta como uma crítica, feita pelo corpo e através do corpo, do mundo envolvente e das condições de existência nesse mesmo mundo (ANDRÉ, 2017, p. 77). Não é de agora que se pensa a prática performativa que pesquisa o corpo nos seus limites físicos. O conceito da *Body art* surge nos anos sessenta e setenta, sendo amplamente discutida nas artes, como forma de expressão radical que por muitas vezes choca as pessoas, pensando um corpo além do indivíduo utilizando "O exibicionismo, o sadismo, o masoquismo, algumas das deformações psicológicas que estão na base da *Body Art*" (FUSCO, 1988, p. 81). Coutinho discorre sobre da seguinte forma:

Em linhas gerais, trata-se de uma prática que se inscreve literalmente nos limites do próprio corpo físico, tomando-o como objeto e não como imagem do sujeito que o transcende. Assim, situa-se também nos limites da formulação do sujeito enquanto corpo e enquanto indivíduo. Na *body art*, o corpo é reclamado como lugar de conhecimento e de produção de sentido (COUTINHO, 2005, p. 39).

Ao falar sobre a *body art* e o corpo feminino na performance, não posso deixar de citar Gina Pane, performer que teve seus trabalhos reconhecidos como feministas no final dos anos de 1970. Ela também se utilizava de autoflagelação e do corpo ferido para realizar suas ações artísticas como uma crítica à sociedade daquela época. Em *Azione Sentimentale* (1973), vestida de branco com um buquê de rosas vermelhas na mão, Gina usa uma lâmina de barbear para dar alguns pequenos golpes no braço e crava espinhos em sua pele, num registro fotográfico onde as rosas de vermelhas passam a ser brancas, buscando a sensação de santificar-se através do sangue, purificar-se.

Sobre sua arte Pane diz "Para mim, a ferida não serve senão para voltar a

unir a realidade emotiva, a realidade psíquica que forma a relação essencial: o discurso entre o outro e eu própria” (PANE, 1996, p. 352). A respeito das ações de Gina Pane, tendo o corpo como centro, Coutinho afirma:

De novo, é através do corpo que se procura conhecer o sentido inscrito no corpo físico, esforço visível quando Gina Pane crava espinhos nos braços, quando passa uma lâmina por cima das pálpebras ou quando se golpeia em forma de cruz, junto ao umbigo. Nestes gestos, a dor inscreve-se também num corpo psíquico, juntando-lhe a memória dos símbolos evocados. (COUTINHO, 2005, p. 42).

São esses objetos afiados, cortantes e perfurantes, que centralizam o corpo em toda a ação, evocando através da dor física uma memória ancestral de um corpo de mulher, repleto de marcas, violências, vivências e trocas. Um corpo que traz consigo suas próprias histórias e dores, que ama e odeia, que está em situação de fragilidade e perigo no momento em que a performance acontece.

Apesar da dor como evocação psíquica de uma ancestralidade feminina marcada por violências, essa fragilidade não representa nenhuma fraqueza, mas sim enfrentamento e coragem.

É muito comum o questionamento quanto à importância, ou relevância social desse conteúdo, quando se pensa na temática abordada pela obra que parte de vivências pessoais e reflexões sobre o amor. Falar de si, artisticamente, é um posicionamento também político, pois o nosso individual é constantemente atravessado pelo mundo, pelas vivências e trocas com o outro. Falar de si é também uma prática de si que transborda o âmbito individual. De acordo com Margareth Rago:

Vale lembrar aqui que não se trata de práticas individualistas burguesas, que isolam o indivíduo da comunidade e o fecham dentro de si mesmo [...] essas práticas de si são ao mesmo tempo relacionais, pautadas pela abertura pessoal à alteridade, próximas daquele que Deleuze entende como devir (RAGO, 2006, p. 06).

Permitir a possibilidade de uma troca sincera de uma experiência já vivida pela manifestação do corpo que sou, eternizando transformações, foi o propósito dessas ações. Uma abertura do pessoal à comunhão do momento de beleza e dor, a qual passo a narrar.

PARTE I - OS ALFINETES E UM CORPO À MERCÊ

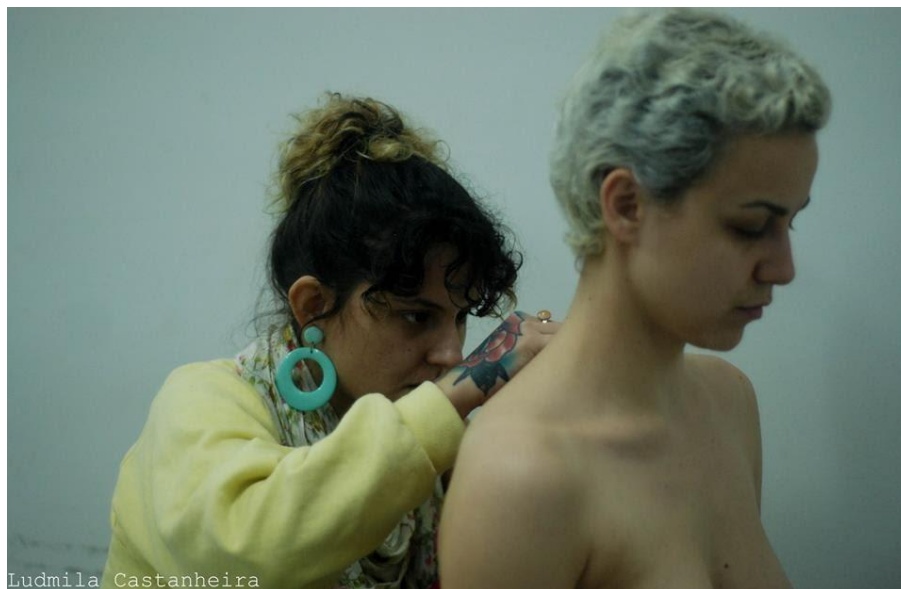
Quando criei os primeiros roteiros de ação dessa série, descobri que eles já existiam em meio aos meus escritos. Esse movimento interno já estava acontecendo há algum tempo e a minha forma de expressá-los era por meio de poemas, desenhos e textos que, depois, inspirariam as ações performativas. Cada uma dessas ações nasceu como poemas, ou, os poemas nasceram da ideia das mesmas. De qualquer forma, já existiam internamente, mas foi preciso escrevê-las para torná-las palpáveis a mim. Por isso, os poemas presentes nesse texto tem relevante importância.

Em setembro de 2016, a primeira ação da série aconteceu na Universidade Estadual de Maringá (UEM), num evento chamado Bastardas III - Práticas do Professor/performer.

O Bastardas é um encontro de performances e debates acerca do tema, que acontece na universidade e é promovido pelo curso de Artes Cênicas. O material utilizado foi alfinetes, uma cartolina em frente, um canetão e a ação dependia da participação das pessoas presentes para acontecer. Nesta primeira parte, a única ação permitida era pegar um dos alfinetes dispostos e furar no local pontilhado; as costas nuas, com a frase “eu te amo” escrita de forma pontilhada, como visto destacado na Figura 1.

A reação das pessoas ao se depararem com essa situação inicial foi de tensão e silêncio. Não se ouvia ruídos, não havia a interação proposta. Chamei Ana Paula Wansovicz, pessoa em quem confiei o trabalho do início até o momento atual, para me auxiliar em todas as edições, para que fizesse a ação proposta pela performance. O alfinete perfurava a pele, nós sabíamos que o que faltava era a interação direta, público e performer, que depois de um tempo começou a acontecer. Mesmo que a ação proposta e idealizada não tivesse ocorrido, a situação em que todos na sala se encontravam era fora das convenções, pois um corpo estava à disposição para ser perfurado, então, a ação já estava acontecendo. Os presentes podiam ou não acreditar que a dor estava em suas mãos.

FIGURA 1: As formas de dizer que te amo e objetos afiados – PARTE I



Fonte: Ludmila Castanheira

A cada alfinete preso na pele, onde a frase “eu te amo” estava escrita, eu me levantava, caminhava obedientemente até a cartolina à minha frente e escrevia: “eu também”. Pessoas tentaram tirar os alfinetes ou intervir de outra forma, mas essas ações não estavam “liberadas”. Ao mesmo tempo em que me deparei com pessoas que não estavam dispostas a fazer aquela ação de perfurar, tive doze alfinetes que conseguiram ficar presos, apesar de caírem rapidamente.

Já em casa, me deparei com as reflexões de um corpo pós-performance. O quão chocante pode ser o fato de estar à mercê de outrem e o quão vulnerável um corpo pode ser. Não apenas uma vulnerabilidade física, mas, emocional e psicológica que os presentes compartilham. Sob esse aspecto, podemos pensar que “as intervenções da *body art* não são feitas somente no corpo do artista, elas projetam-se também no corpo dos espectadores” (COUTINHO, 2005, p.41).

Essa primeira ação, que pode ser vista talvez como uma das mais simples, reverberou de forma intensa nas pessoas, foi a evolução de um estado de não crença no que estava acontecendo para um estado de choque. Para mim, um momento delicado da minha vida, de exposição do meu corpo, exposição de sentimentos e de um trabalho que se iniciava, uma pesquisa de mim mesma, um mergulho para dentro. Em casa, chorei aquela noite inteira. Não um choro de dor física, mas do mergulho, das primeiras rachaduras do casulo interno.

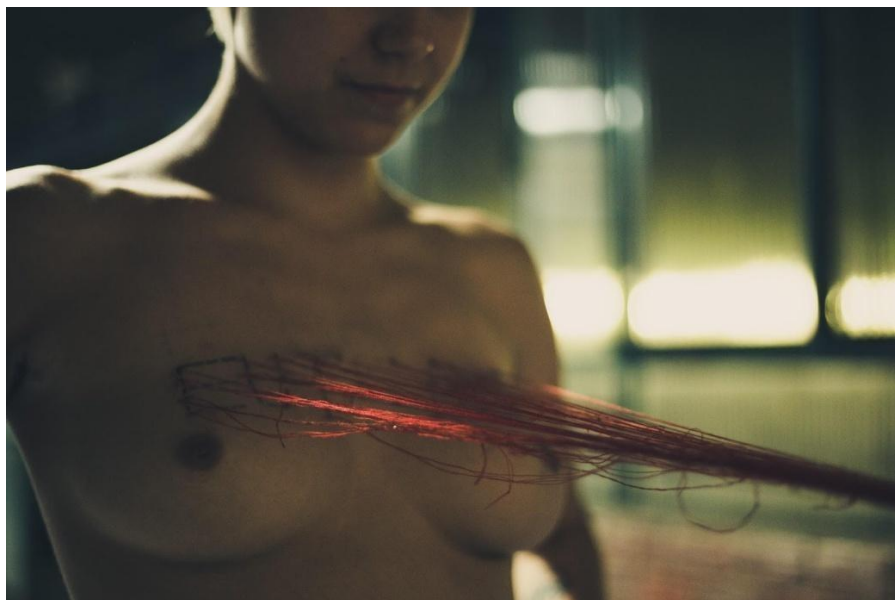
PARTE II - A SOLIDÃO DA COSTURA

[...] “Eu fui embora cem vezes
 E todas voltei caminhando
 Suturando as feridas, chorando
 E percebi que não era por mim
 Todas as cem vezes que eu voltei
 Foi porque quando te encontrei me perdi.
 [...] Eu fui embora cem vezes
 E na vez que aprendi
 Foi quando cortei os fios soltos
 Que por meses me prenderam
 E com eles costurei meu coração fora do corpo”
 Kênia Bergo

Não muito depois da primeira performance, em novembro de 2016, uma segunda parte foi realizada no “Só em cena: Mostra de solos e monólogos”, um evento que acontece na cidade de Maringá, promovendo espetáculos solos e um dia de mostra de performances. Nessa parte, os objetos utilizados foram agulhas e linha vermelha, e a performance, de caráter duracional, não dependia de interações diretas para acontecer. Sentada em uma cadeira, com a frase “eu te amo”, escrita de forma pontilhada no peito e de frente para um papel na parede com a mesma frase, eu fazia a ligação entre pele e papel, frase e frase, corpo e mundo.

Durante duas horas de costura, as pessoas que passavam e paravam para olhar participavam de forma sensível, fossem essas sensações de agonia, empatia, ou, de repulsa, elas estavam participando de alguma forma. Durante todo esse tempo de ação eu estava sozinha, era eu e eu. Pessoas passavam, conversavam, algumas ajudaram no percurso entre a agulha e o papel, mas, aquele momento era uma desconexão física e reconexão com o espaço e sentidos, dor e solidão (Figura 2). Como Gina Pane já disse, resta-nos, assim, a experiência do desligamento, o gesto da hesitação sobre a lâmina que nos faz sentir o corpo como criação nossa.

Figura 2: As formas de dizer que te amo e objetos afiados – PARTE II



Fonte: Renato Domingos

Uma costura de matérias, de carne e mundo, mas também, do eu com o outro. Uma ligação da minha dor, com a dor arquetípica que transpõe a frase. Uma dor que não é só minha, é, portanto, política.

Muitos questionamentos surgiram após performar essa segunda parte, tanto questionamentos meus, quanto de terceiros: Isto é mesmo arte? Isto é um conteúdo feminista? Qual a função social dessa ação? Questões estas que buscavam definir o valor daquilo que é pessoal, íntimo, para com o mundo. “A cultura se define numa intensificação das relações de si para consigo, mas não como narcisismo, e sim através de relações interindividuais, trocas e comunicações, como prática social” (RAGO, 2006, p. 06).

Esse corpo é um manifesto de sobrevivências, de junção de todas as dores que permeiam ser mulher no mundo. A agulha faz a conexão dessas linhas de sentimentos entre o corpo que é alvo de repressões e o exterior, a materialidade.

PARTE III - ESTAR NAS MÃOS DE OUTREM

[...]Traga as navalhas
As que atravessaram
As cravadas na carne
Olhe pra elas

E segure aquela mão
 Por mim e por ela
 Traga as facas
 As invisíveis
 Não recuse tocar nelas
 As segure firme
 O fim nunca é o fim
 Você deu sem cerimônia
 Todo dia uma facada em mim
 Kênia Bergo

Em outubro de 2017, foi performada a terceira parte dessa série, no XVI Festival de Apartamento.

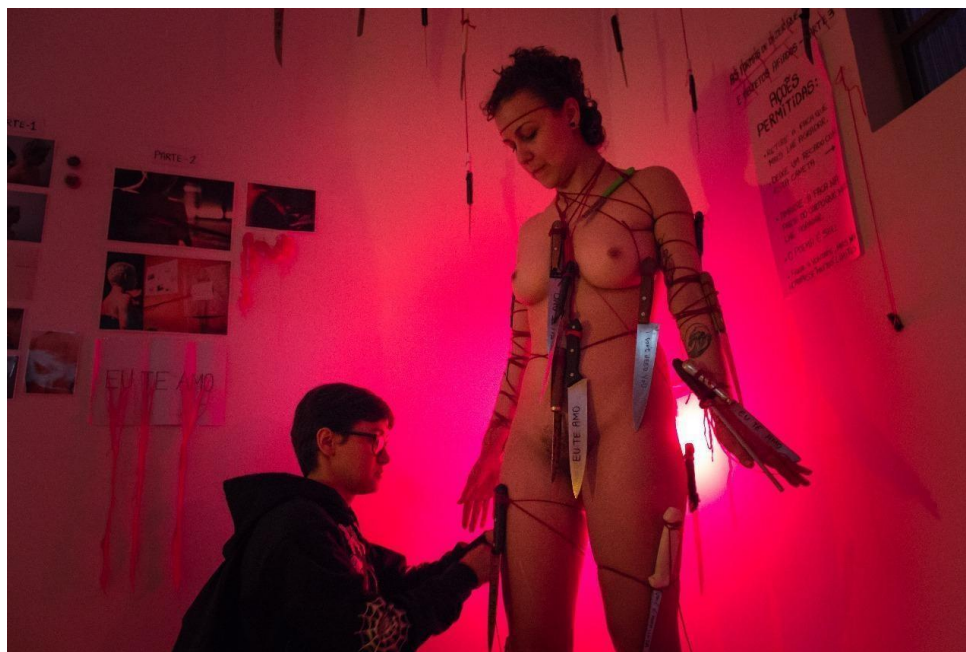
O festival de Apartamento é um festival itinerante de performances, organizado por Ludmila Castanheira e Rodrigo Emanuel Fernandes, que transita por cidades, sendo essa a sua segunda edição realizada na cidade de Maringá. Outro desdobramento foi proposto para o festival e os objetos utilizados foram facas. A primeira observação acerca da parte 3, e para mim muito importante, foi a expectativa criada pelas pessoas que já conheciam o teor do trabalho. A divulgação do pedido de facas emprestadas para realizar a ação gerou uma apreensão sobre o que poderia acontecer dessa vez.

Essa expectativa me deixou curiosa, pois, essa parte da série não contava com automutilação, mas, sim, com a interação das pessoas. E mesmo ao dizer às pessoas que eu não iria machucar meu corpo, algumas não acreditavam nisso, o que talvez indicasse que elas poderiam sair frustradas da performance. Frustração essa que pode revelar certa hipocrisia, uma violência em relação às demonstrações de empatia. Vivemos numa sociedade onde ser mulher significa sangrar pra falar de violência e ser ouvida. Isso é inerente a cultura do estupro.

Nessa ação, as facas com a frase “eu te amo” escrita de um dos lados, estavam penduradas no teto por um barbante vermelho, em cada barbante, deixei o poema “Parte III” que escrevi quando a performance ainda estava sendo gestada, como uma lembrança para os que participassem. As pessoas podiam puxar uma faca do teto, escrever ou não algo no outro lado da faca e amarrá-las no meu corpo. A ação acabaria quando todas as 55 facas que me foram emprestadas estivessem amarradas em mim. Instalei todas as facas no local, três horas antes, expus fotos e

os objetos que usei nas outras duas partes (Figura 3).

Figura 3: As formas de dizer que te amo e objetos afiados – PARTE III



Fonte: Gustavo Simão

Por volta da uma hora da manhã me coloquei sem roupa em baixo de todas as facas. A performance começou com uma aglomeração. Durante duas horas, estive nua, em pé, me deixei ser tocada e me expus a pessoas com facas nas mãos, desde crianças a adultos. O perigo eram as pessoas, não as facas. Assim como toda faca corta, no amor, o mais perigoso é quem o manuseia.

Quando todas as facas já estavam amarradas e penduradas no meu corpo, saí andando pelo evento oferecendo os poemas para as pessoas que não haviam participado. Ao fim dessa performance, percebi o quão diferente das outras ela era. Não tive mais que alguns arranhões, não senti dor. A performance dizia mais das pessoas e do comportamento delas do, propriamente, que de mim. Não aconteceu perfuração, ou, a costura, isso talvez tenha feito como que ao contrário das outras, uma hora depois já não havia tantas pessoas interessadas, e em alguns momentos, ninguém.

PARTE IV - A MERCÊ DE SI

Em novembro de 2017, aconteceu a quarta parte do trabalho no Satyrianas, na cidade de São Paulo. O Satyrianas é um festival alternativo promovido pelo grupo Satyros, e onde várias linguagens das artes são reunidas, espetáculos, cenas, performances e etc. Os objetos usados nessa parte foram vários recipientes de vidro transparente; garrafas, potes, copos, pratos e etc. Assim como a parte 2 desse trabalho, a proposta foi duracional. As pessoas não precisavam, necessariamente, realizar uma ação direta ou intervenção, elas podiam passar por ali em algum momento que a performance estaria acontecendo.

Dentro de um cubo de dois metros feito com uma estrutura de pvc vedado de plástico filme de todos os lados, estavam espalhados pelo chão todos os objetos de vidro. Vendada, descalça e nua, com o auxílio de um martelo, estava eu, também dentro deste espaço. A ação consistia em quebrar todos os objetos, usando o martelo ou não (Figura 4). Essa performance me rendeu algumas surpresas como o calor de dentro do cubo vedado e a dificuldade para respirar em alguns momentos. A ausência da visão despertou outros sentidos no corpo, tornando-o mais sensível aos ruídos, à sensação de enclausuramento e à dor.

Figura 4: As formas de dizer fque te amo e objetos afiados – PARTE IV



Fonte: Ana Paula Wansovicz

A ausência da visão da troca de olhares com as pessoas e de ter acesso as reações com o olhar não fizeram com que a ação fosse mais simples ou mais fácil, justamente, por não ter este contato direto que a visão permite, pelo contrário, senti que meu corpo nu foi colocado de uma maneira muito mais vulnerável frente aos outros.

Uma briga aconteceu logo no início da ação; um homem não autorizado pelo evento e nem pela equipe tentava tirar fotos, depois de proibido de fotografar, foi pego com a mão dentro da calça em seus genitais. Ele estava o mais próximo que podia do cubo, o mais próximo que podia de mim. Apesar de não ter acesso visual ao que estava acontecendo, a gritaria invadiu o meu espaço.

O homem gritava com uma das organizadoras do evento, dizia que havia sido agredido por ela e ela tentava expulsá-lo. Fui atravessada por ruídos e emoções que, a princípio, não eram os motivos que me levaram a estar ali naquele momento. Mas aquilo era o que estava acontecendo, e, enquanto a voz do homem aumentava de volume, eu me sentia cada vez mais frágil, sozinha e à mercê de alguma violência contra o meu corpo. Esses sentimentos estavam ali comigo e fui tomada de uma raiva que me fez quebrar as coisas em volta de mim com violência, pois, eu queria que aquilo acabasse, que aquela voz parasse de causar aquilo no meu corpo.

Essa violência, sentimento de vulnerabilidade causada por uma invasão masculina, infelizmente, é a violência intrínseca a existência de toda mulher. O estupro, o abuso, o feminicídio moram nesses atos velados pela sociedade. Onde um homem acha que tem direitos sobre uma mulher, sobre um corpo que não é seu, mas acredita existir para satisfazer suas demandas, sejam elas quais forem.

Cerca de uma hora e quinze minutos depois a ação terminou. Meu corpo estava exausto, tenso, suado, meus pés e mãos cortados e perfurados. Eu sentia um cheiro forte de sangue, apesar dos cortes não serem tão graves quanto pareciam, pois, os outros sentidos estavam aguçados. Ao tirar a venda me deparei com toda a destruição que me cercava. O caos que me levou a criar essa parte da performance. Vi no chão do cubo, toda destruição que carreguei dentro de mim por muito tempo. Eram destroços pisados e sangue.

Não restavam tantas pessoas quando a ação chegou ao fim, muitas coisas acontecem ao mesmo tempo neste evento, mas ouvi que aquelas que estavam lá, foram as que ficarem desde o início. Quando eu saí, elas sorriram, eram mulheres.

A performance está sempre sujeita ao surgimento de todo tipo de improbabilidades durante seu acontecimento. De todas as partes desta série, talvez esta última tenha me surpreendido de uma forma mais profunda, pois a forma como fui atingida pelas sensações foi totalmente diferente de um confronto direto que “talvez” eu pudesse controlar. Fui tirada logo de início de qualquer nostalgia que os olhos vendados pudessem me levar, para viver o momento presente e tudo o que me cercava, o espaço, as pessoas, os atritos, a dor.

“ISSO NÃO É ARTE”

Em meu primeiro trabalho performativo envolvendo automutilação deparei-me com a seguinte frase: “Isso não é arte, eu vim aqui para ver arte”. Talvez, o que se conhece como arte e o que se pensa a respeito dela, seja limitado, e reforce exclusivamente essa ideia do belo, de que a arte precisa ser bela. “Afinal, a moral burguesa apresenta-se como verdadeira e universal, valendo para qualquer classe social, grupo étnico ou gênero, definindo a vida de cada um e de todos de ponta a ponta” (RAGO, 2008, online). Se a moral burguesa já esconde o corpo nu e o sexualiza, principalmente em se tratando de um corpo feminino, é muito comum dissociar um corpo nu que infringe dor a si de arte, e a performer, de artista. Nesse sentido, José Maria André em seus estudos sobre as encenações da dor diz:

As performances de *body art* em que a encenação da dor se confunde com a sensação da dor chocam-nos naturalmente não só na nossa sensibilidade, mas também e sobretudo na nossa concepção do que é arte e do que é o corpo na arte ou como arte (ANDRÉ, 2017, p. 78).

Deparei-me novamente com os mesmos questionamentos acerca da validade e função social levantados por pessoas que vivenciaram de alguma forma partes da série “As formas de dizer que te amo e objetos afiados”. “Questionar regras, normas e modelos tradicionais e ideais de corpo, bem como buscar novas formas de liberdade, são atos que carregam uma concepção de corpo como território político, como suporte para resistir, subverter e criar outras artes de viver” (STUBS, 2015, p. 199). Essas manifestações transgressoras da arte contemporânea e feminista, trazem à luz novas possibilidades de pensar o corpo enquanto ação política, como

afirma a autora citada acima.

CORPO REGISTRO DE PERFORMANCE

As formas de dizer que te amo e objetos afiados, tem me mantido em estado de performance há mais de um ano. Vivendo no intervalo de uma ação a outra em performatividade de espera, de criação escrita e ilustrada, de construção do roteiro de ações parte por parte. Essa performatividade de espera, para mim, é a movimentação interna entre criação e realização da ação. De ajustes dos roteiros, das projeções acerca da performance e tudo o que a criação pode resultar; escritos, esboços, desenhos, e claro, os sentimentos. As reverberações no corpo da artista de toda essa inquietação, de toda essa explosão contida para dentro de si.

“O corpo retém memórias” (CARVALHO, 2016, p. 287). Assim como sou meu corpo e, nas trocas que faço com o mundo, carrego também os registros de cada ação, em cicatriz e experiência. Carrego as marcas das violências que sofri no passado, por ter sido uma menina, carrego as violências que sofri e sofro por ser uma mulher e carrego também a dor ancestral de todas as mulheres que viveram antes de mim. Sob esse aspecto, Borges escreve destaca o corpo da seguinte forma:

Se o corpo é a minha interface com o mundo, mais do que dizer que tenho um corpo, devo dizer que sou também um corpo, que penso também pelo corpo que sou, que sinto também pelo corpo que sou, que espero também pelo corpo que sou (2003 *apud* ANDRÉ, 2017).

O corpo que sou é alvo de todas essas violências, todas essas dores e marcas, mas que nós mulheres não nos restringamos a ser dor, depois de torná-la consciente, façamos dela uma forma de luta. Esse corpo que sou é um manifesto de coragem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Além de pensar alguns limites entre corpo e dor, no âmbito da *body art* e de trabalhos das mulheres artistas, Gina Pane e Marina Abramovic, essa série possibilitou refletir sobre o corpo como meio de comunicação entre performer e participante, para que se pensasse na dor além do físico. No decorrer dessa trajetória performativa, que ainda não chegou ao fim, outras questões foram surgindo e se revelando importantes para a pesquisa, como a representatividade do corpo feminino e como a própria (re)existência desse corpo por si só já foi e é marcada por diversas dores e opressões desde muito tempo, dentro do sistema patriarcal que vivemos. Um corpo que (re)existe é um corpo capaz de resignificar suas marcas, revolvendo suas dores e tirando dela outras linhas de sentido carregadas de força e coragem. Linhas de sentido que costuram outros contornos para o que é ser mulher numa sociedade que historicamente a oprime e a coloca numa posição de subalternidade.

Dada a importância do assunto na atual situação em que a arte tem sido discutida pela sociedade conservadora, que sexualiza o corpo invisibilizando seus discursos políticos, torna-se necessário as discussões acerca do tema. As polêmicas sobre o corpo nú, os ataques ao campo da cultura são sinalizadores da pertinência de se pensar a *body art* e as performances do corpo como manifestações artísticas de cunho político que acompanham o crescimento das manifestações feministas, das mulheres na arte.

Essas artes do corpo também implicam em críticas sociais, tornando o pessoal uma arma transgressora de condutas impostas pela sociedade falocêntrica, mirada no patriarcado. Assim como na década de 70, dizer que o pessoal é político reverbera como um grito que liberta o corpo e as mulheres do âmbito do privado. É grito de resistência e de coragem. É nesse contexto que “As formas de dizer que te amo e objetos afiados” tanto denunciam a violência implicada em muitas relações afetivas quanto apontam para a resignificação dessa dor como forma de empoderamento e escrita de si para além das amarras que o corpo feminino herda da sociedade patriarcal.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, João Maria. A dor, as suas encenações e o processo criativo. **Sinais de**

cena, Coimbra, p. 72-78, 2017.

CAIXETA, Cássia Nunes. **Untitled em Ana Mendieta**. Uberlândia, 4º Semana do Servidor e 5º Semana Acadêmica – UFU, 2011.

CARVALHO, Valeri. Ana Mendieta, corpo e mitocrítica: Percurso para uma performance. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, 2016.

COUTINHO, Liliana. Body art: conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal. **Sinais de Cena**, Coimbra, p. 39-43, 2017.

ESPAÇO ALÉM: Marina Abramovic e o Brasil. Produção: Marco Del Fiol. Filme- documentário (86 minutos), Brasil, 2016.

MATOS, Adriana de. **A auto-representação da dor**: Reações a performance da idade média e do pós-modernismo. Universidade de Lisboa, 2012.

PEÑA, Julia Antivilo. **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías**. Centro de Estudios Culturales latino-americanos: Santiago, 2006.

PIRES, Helena. Do gesto hesitante da dor a fusão apocalíptica do corpo. **Comunicação e sociedade**. Minho, v.4, p. 287-296, 2002.

RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 31-41, 2004.

_____. Novos modos de subjetivar: A experiência da organização Mujeres Libres da revolução espanhola. **Revista estudos feministas**. Florianópolis, 2008.

STUBS, Roberta. **A/r/tografia de um corpo-experiência**: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade. 2015. 276 f. Tese (Doutorado em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, 2015.

TVARDOVSKAS, Luana S. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. Editora Intermeios: São Paulo, 2015.