

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Programa de Pós-Graduação em Educação  
Linha de Pesquisa Filosofias da Diferença e Educação

Dissertação de Mestrado

# Fotodobragens, moldes e repetições para um corpo continuar

Diane Sbardelotto

Orientadora: Paola Zordan

Porto Alegre

2018

Diane Sbardelotto

## Fotodobragens, moldes e repetições para um corpo continuar

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGEdu da Faculdade de Educação - FACED/UFRGS como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação na Linha Filosofias da Diferença e Educação com temática Poéticas Transversais.

dobra  
após

mel  
jetivam

Defendida em dia 12 de julho de 2018.

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Paola Zordan - Orientadora - UFRGS

---

Prof. Dr. Ricardo Basbaum - IACS/UFF

---

Prof. Dr. Samuel Bello - PPGEDU/UFRGS

---

Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha - ESEFID/UFRGS

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Mayra Martins Redin - UERJ

---



## CIP - Catalogação na Publicação

Sbardelotto, Diane

Fotodobragens, moldes e repetições para um corpo  
continuar / Diane Sbardelotto. -- 2018.

283 f.

Orientadora: Paola Zordan.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de  
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. artista. 2. mulher. 3. poética. 4. dobra. 5.  
corpo. I. Zordan, Paola, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).





## Resumo

Pesquisa acadêmica-artística verbo-visual em educação, transversal à filosofia, arte e literatura, onde trata-se das subjetivações nos processos de educação a partir de três poéticas: Fotodobragens (um corpo performatiza dobras e se fotografa), Moldes (instalações de tecidos desenvolvidas a partir da experiência como costureira) e Eu me repito (exercícios de fala repetida gravados diariamente em vídeo). Dobras nas palavras, nas roupas e no corpo da própria pesquisadora são realizadas em um processo contínuo de experimentação de si como artista, mulher, costureira, professora e pesquisadora. Como referências são utilizadas obras de artes visuais, poesias e ficções que se misturam a estudos teóricos da filosofia da diferença com Deleuze, Foucault e Nietzsche, para pensar as “dobras”, as “escritas de si” e “a vida como obra de arte” em práticas de moldagens, repetições e dobras para fazer um corpo continuar.

**Palavras chave:** artista, mulher, poética, dobra, corpo

## Abstract

Academic-artistic research verbo-visual in education, transverse philosophy, art and literature, where we are dealing with the subjectivation from three poetics: Foto pholding (a body performs folds and photograph yourself), Molds (artistic installation developed from experience as a seamstress) I repeat myself (repeated speech exercises recorded daily on video). Folds in the words, clothes and body of the researcher herself are carried out in a continuous process of experimentation of herself as artist, woman, seamstress, teacher and researcher. As references are works of visual arts, poetry and fictions that blend into theoretical studies of the philosophy of difference with Deleuze, Foucault and Nietzsche, to think of the “folds”, the “Self-written” and “life as a work of art” in molding practices, repetitions and folds to make a body continuous.

**Key words:** artist, woman, poetic, fold, body





## Sumário

- [11](#) Moldes, Eu me repito e Fotodobragens
- [17](#) Já começou, então continua
- [21](#) Isso é sobre isso
- [43](#) Tudo mudou
- [47](#) Nada mudou.
- [55](#) Há quanto tempo gora?
- [63](#) Personas agem
- [77](#) poemáquina
- [93](#) Pesquisa por retalhos
- [99](#) Mal passado
- [102](#) Desespaço
- [106](#) A primeira dobra: menarca fertilizante
- [126](#) Dobra porque já foi dobrado
- [128](#) O que pode um corpo que dobra?
- [133](#) Dúctil
- [134](#) Como se dobrar: manual plástico e elástico
- [135](#) Quebras de corpo e de regras
- [136](#) Critérios da [d]obra
- [139](#) A subjetivação dobra
- [152](#) Femininos registros?
- [156](#) Sedentarização fotográfica e desterritório:  
ao redor do corpo algo se move
- [161](#) A imagem dobra
- [166](#) Corpo que fica no papel
- [172](#) Dobrar mulher: dobrar papéis
- [183](#) Dobrar o impossível
- [195](#) Comprovante de existência
- [196](#) Dobrar todo dia
- [202](#) O corpo continua no texto
- [209](#) Rachar as coisas, rachar as palavras
- [212](#) Si
- [214](#) Eu sou tão fictícia quanto a verdade,
- [215](#) Falas e falhas autobiográficas:
- [225](#) Vortex Avalovara:
- [228](#) O(s) duplo(s)<sup>222</sup>
- [235](#) Contínuo e incerto
- [240](#) Transcrições/transposições: fala para texto, texto para ação
- [245](#) Nunca é a mesma: eterno retorno de outra
- [253](#) Dar o rosto à câmera
- [265](#) Referências
- [273](#) Notas

## Moldes, Eu me repito e Fotodobragens

são trabalhos que compõem uma poética nessa pesquisa artística-acadêmica verbo-visual em educação, transversal à filosofia, arte e literatura. Nela não busco verdades nem elaboro respostas. Faço articulações poéticas e filosóficas de problemas crítico-teóricos da formação das subjetividades através de uma criação artística voltada para as práticas de si no corpo.

A dobra é o conceito operador das subjetivações que permeou a minha prática artística. Com ela trato da produção das forças de si consigo, da curvatura do lado de fora que constitui um lado de dentro. Me movimentando na coextensividade desses espaços – dentro e fora – jogo entre o si e as identidades, penso os duplos, as cópias, as imagens, a representação, a memória, a estratificação, o conhecimento, o desconhecido, o pensamento. Assim dobraram-se aqui até meus próprios meios de dobrar.

Poderia falar de três ações nesse processo:

moldagens

repetições

dobragens

feitas em três tipos de tecidos:



## pele~pano~palavra

Para tramar esse plano de corpo-roupa-texto, urdi:

---teorias---poemas---ficções---falas-----  
-----fotos-----diagramas-----

e com os tecidos gerados costurei roupagens de personas com as quais me apresento:

costureira mulher professora artista pesquisadora outras  
e das quais por vezes tento me desnudar.

Comecei por me vestir de cada uma.

O meu corpo de costureira construía as roupas que os corpos de professora artista pesquisadora mulher e outras, usariam.

“Ser” foi gastando roupas.

Como nenhum outro objeto, as roupas recebem nosso cheiro, a memória de nossos apertos, o desgaste pelos movimentos repetitivos de nossos ofícios. A roupa retém marcas pessoais de quem a usa e muda a maneira de nos comportarmos.

É comum, quando eu ando muito, abrirem-se entre as pernas das calças, buracos causados pelo atrito das coxas. Com frequência, nesse meu caminhar, optei pelas saias. Assim a fricção é de pele com pele, sem camadas de tecido.

Desde que tive a experiência de aprender a costurar, comecei a juntar pedaços de tecidos para compor, no meu trabalho de arte, entrecruzamentos de texturas e toques, cores e visões, funções e usos. Com esses tecidos, vinha junto um pouco dos corpos

que os usavam, seus cheiros, marcas e falas ainda estavam ali.

Penso que o processo de montagem do trabalho aqui apresentado e o curso de Mestrado em Educação, do qual ele decorre, foram um pouco como isso: um cuidado de costura e composição. Uma peça que precisou ser acabada, mas que se queria maleável. Estética, não estática. Que pudesse se ajustar a muitos tipos de corpos, ainda que deixe outros tantos de fora. Quis que ela tivesse vários modos de usar. Uma peça com forro e fora, que um movimento-zíper pudesse abrir e fechar sempre que precisasse trocar de roupa. Que dos próprios bolsos invaginasse quando quiséssemos saber seu conteúdo. Que pode encolher quando lavada, que laceia com os movimentos, já que todo pano dá de si. Não é 100% algodão, tampouco sintética. Amassa quando o tecido é passado. Espero que se gaste com tempo de vida. Foi feita com tempo de vida. Pode rasgar sim, caso não caiba onde a forcem caber. Isso até que é bom. Que não se use roupa apertada. Não queremos entrar à força. Isso é só um pequeno pique, uma fissura com os possíveis. Não pude impedir o caos da sua construção, é minha questão de sobrevivência, é parte da minha criação. Alguns crivos eu fiz, com fios de Ariadne, também para sobreviver. Um limite foi apenas alinhavado, não definitivo, sempre descosturável.





ordade  
JOGAR DE

QUESTIONAR  
A QUESTÃO

"ABRIR" DOBRAS  
debruá abredura?

DOBRADURA  
DOBRAGEM  
DOBRAR A ALMA  
DOBRAR A DÓIS  
DOBRAR É DÓIS

FOUCAULT  
Dobras em Foucault  
sumada a PELE

LEI DE CONTINUIDADE  
VERDADE REVERSÍVEL

opções, causalidade  
contradição, condicionamento  
disparidade, contingência,  
conflito, homologia,  
corte, correspondência,  
falta de relação

NAO HA TEMA  
AUSÊNCIA DA OBRA? O grito

Para sair, não convém entrar de novo  
- HISTERIA, ÚTERO, ANIMALIZAÇÃO  
- GEOGRÁFICA - PAISAGEM  
- DOMESTICAÇÃO  
- O ESPELHO DE SI É PARA RELACIONAR COM O OUTRO  
- ESQUIZOFRENIA - ABSTRAÇÃO DENIAS - FICÇÃO  
- PESQUISA-MINHA - FICÇÃO-DE-VIDA

VOLTA !!! ops! não!

PRODUÇÃO DE TERRITÓRIOS  
espaço em que se distribui a força

DOBRAS  
DOBRAS  
DOBRAS

MULHER	ESPOSA
ARTISTA	PROFESSORA

- 1. linha de fora
- 2. Zona estratégica
- 3. Estratos
- 4. Dobra (zona de subjetivação)

RESEARCHER-OBJETO

ESTRATOS?

REPITO REPITO REPITO EU EXITO  
JÁ FAZEU NÃO VOU REPETIR  
CADA VEZ QUE FAÇO, ME DIFERENÇO  
QUE DIFERENÇA A MINHA FAZ NO MANDA  
QUE REPETENÇA?

SÓ PRODUZO QUANDO ME DÓI  
SIMULANDO PARECER REAL  
SEMPRE NADA É QUANTO DA  
SEMPE É QUANTO?  
QUASE SEMPRE

O TEMPO É A  
SUBJETIVIDADE E  
SUJEITO PASSIVO

SER, MAS EQUILIBRISTA  
MENOS EQUILIBRISTA

DUCTIL

LAGARTA

EU ME REPITO  
REPITO REPITO REPITO

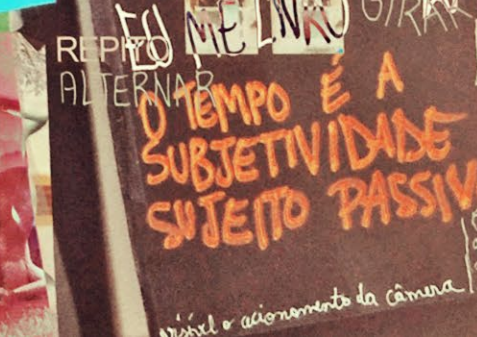
FUI PRECISEI  
IR LONGE  
CHEGAR MIM.

BUS  
CAVA

CONTINUAÇÃO DA IMENSÃO  
CORREDOR DA INFERMARIA



O NARRADOR  
E PERSONAGEM  
REALIDADE E  
FICÇÃO





## Já começou, então continua

Começando por *Personas agem*, uma ficção como dobra da realidade, inspirada na experiência como costureira em uma fábrica é apresentada com o trabalho *Moldes*. Nesse escrito literário, o corpo que é submetido à repetição mecânica vai se modificando a partir da compreensão de que, além de costurar roupas, fabrica também a si. A maleabilidade dos tecidos que são dobrados em função de se tornarem roupas que sirvam aos corpos, é um dever do próprio trabalho artístico a que se mistura essa ficção, ou memória, ou autobiografia, ou mentira minha.

*Moldes* é uma série de trabalhos que abarca diversos estágios dos tecidos que foram transformados em instalações, esculturas, pinturas, usados em performance, como obras imprecisas e inacabadas, em processo, tal como a artista. Em suas deformidades, as peças de pano transfiguram-se em imaginação de planta, carne, sombra, voltando ao nada, em negação, renuncia ao molde. Tensões e endurecimentos por vezes moldam essas obras a espaços que já não são, como outrora, nem o do corpo, nem o da fábrica, mas o da arte e da filosofia, o não ter espaço, sob novas regras de produção que ciclicamente quebram a si próprias.

O movimento da máquina na fábrica se mescla subjetiva e mecanicamente à um corpo educado para repetir. A máquina restringia as interações sensoriais dele, disciplinava seus movimentos. Esse corpo, antes da fábrica, havia se dobrado ao chão, no cultivo da terra, em um ambiente rural onde se produzia or-

ganicamente, junto às plantas e animais. Esse ambiente é retomado depois de algum tempo de distanciamento, na atual vida no ambiente urbano. Nessa volta, passa a aparecer a paisagem pretensamente “natural” nas *Fotodobragens*.

Da despersonalização como trabalhadora na fábrica - um abrupto embate institucional e cultural em relação à vida no campo - até as personas, máscaras, roupagens que foram se criando para uma mulher na roça, na escola, na casa, na cidade, no sistema das artes, na universidade, no gênero, surgiram os exercícios do trabalho *Eu me repito*. Ali, um gesto de fala é reencenado diariamente, diante da câmera, num vídeo que toma o próprio rosto como sujeito e objeto da ação. Um rosto que, ao olhar para a câmera e filmar a si próprio se repetindo, confronta também um outro, o espectador, e marca passagens de tempo e mudanças que conduzem a repetição a processos de transformação pela diferença.

Em uma repetição também mecânica, na série de *Fotodobragens*, o corpo, agora sem a identificação da roupa, com a pele exposta e o rosto escondido, alonga-se para que obedeça a flexibilidade necessária a uma dobra completa, curvando-se verticalmente, sempre a olhar para si próprio enquanto se oferece à contemplação do outro. Uma escultura de carne viva, de uma artista-modelo ativa e passiva. Essas fotografias realizadas solitariamente, através do uso do temporizador automático, capturam a ação repetida de dobrar. O corpo explorado em todas as situações é o da própria pesquisadora em experimentações de si. Uma performance-vida de um corpo a caminhar por ambientes que o constituíram e o constituem, no ato ou como memória.

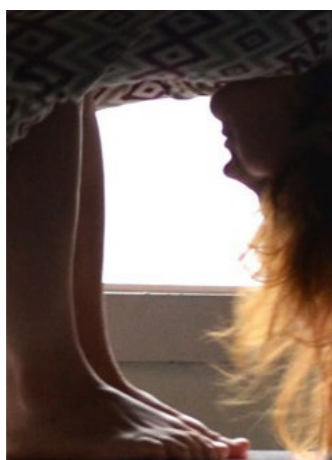
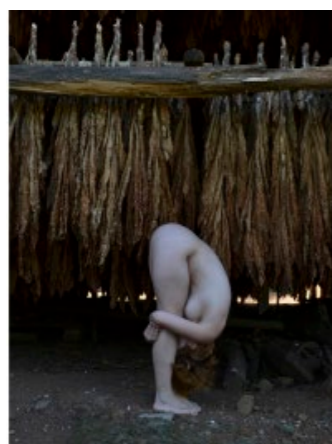
A escrita poética nesse trabalho – escrita também dobrada, também com o corpo – relaciona estratos corpóreos orgânicos, subjetivos e semióticos de artista costureira professora pesquisa-

dora mulher e outras, desse processo, as muitas perdidas e outras por vir, em exercícios de repetição, poemas, contos e reflexões sobre o próprio fazer.

Com esse trabalho preciso reconhecer que os processos de subjetivação não são apreensíveis e a única maneira de falar sobre isso foi no processo, em contínua alternância entre o poder de governar a si e a sujeição, por modos de se construir e continuar um corpo sem modos. Nesse sentido, aqui trabalhei muitas vezes com buscas de compreensão impossíveis. E quando se fala de processo de trabalho aproximado de uma vida, é por consciência de que se vive em processo. Um pouco com isso é que crio minhas percepções de educação. Esse contínuo dobrar-se consigo, entre poder e não poder, entre tentar se formar e ir se deformando, entre o que escolhemos e as decisões externas que nos escolhem.

A possibilidade de criar mundos e existir na curva do agora. Aqui, por enquanto, e continuamente, um corpo é moldado e moldável, repete-se e difere, aqui sou dobrada e dobro.

Eis uma pesquisa que já havia começado e um corpo a continuar...



## Isso é sobre isso

Se isso é sobre isso,  
é sobre como tornar uma espiral descendente em direção a si,  
algo fora dos limites do próprio corpo.

Uma pergunta interna, um corte exposto.

Seria preciso cair em si.

Optei por dobrar.

Dobrar de novo e continuar  
sendo um corpo que continua  
se modificando

até...

até quando ?

e quantas vezes?

se dobra um corpo

antes que

em si?

Seria preciso ) s a i r ( de si.

Mas se só a poesia ensina a sair

com poesia eu caí

aqui

onde

isso é sobre isso

e se não chegar a lugar nenhum,

e se não terminar,

enquanto isso,

isso é por enquanto.

Isso é sobre isso:

sobre processos artísticos

sob processos de subjetivação

sub artísticos

de educação (**em processo**).

A arte que aqui se faz

(é arte?)

é também para não restringir a: “é arte!”

o que se faz como vida,

(ou para sustento)

(e como se sustenta?)

tarefa que pode resultar no seu contrário, refletir em si mesma  
ou ficar repetitiva.

caia



Isso é com isso:

meu corpo de **artista**

ou

meu corpo de **professora**

de arte

meu corpo de **pesquisadora**

em arte

meu corpo de **mulher**

na arte

sugado

da arte

retirado

pela dobra multiplicado.

Isso só é possível porque  
tanto,  
mas tanto,  
não foi.

A

k

d

mi mi mi

k

mente falando,

só é possível agir em um sistema usando as ferramentas dele.

Isso é também sobre um dissertar impossível,  
e porque ainda não desertei  
é sobre o que o impossível cria em nós

Me nascem poemas onde plantei problemas.  
Não posso, não posso, não posso: nasci poemático.

Alô,  
aqui  
quem fala?

Esclarecemos que não estou sozinha  
e tampouco sou uma.  
Somos  
contra o individualismo acadêmico e a solidão de quem  
tudo que tem  
é a própria autoria.  
Tentei não deixar de citar ninguém.

Somos contra a tirania da coerência e da clareza.  
A linguagem é trópica,  
eu trópico  
no próprio processo  
e no chinelo das palavras que tropeçam  
no pdf. branco  
e na linguagem culta que me deixa no chinelo.

A verdade tem perna curta.  
Tecido bom não encolhe.

Meu corpo, esse, só aumenta, sou incompleta e só tenho a continuar...

Estava tudo bem, até que alguma coisa apertou, um privilégio no estômago, ou os sapatos.

Não conseguia tirar, fazia tempo que não pisava na terra, doía no fundo do nada, e resolvemos entrar: ...em uma pesquisa científico-poética, e na Universidade.

Resolvemos e pudemos entrar, com toda nossa brancura.

Poder-se-ia dizer, que entramos

em uma pesquisa no futuro do presente, com temor, uma pesquisa-ainda: por **amor**. Por isso, imprecisa, por isso que eu preciso, hipotética, irregular como um conceito, suportando a incerteza, assumindo que falar é um mal-entendido, indefinida, inclinada, reclinada, empinada,

nada  
ada  
da  
a

baseada em:

contornos casuais,  
encontros causais,  
redes sociais,  
problemas atuais,  
banalidades relevantes e todos os ais  
de muito antes  
de um tempo que dói nas juntas  
no qual essa dor

pode ser que indica chuva.

Vem tempo feio.

Precisei entrar,  
entrar bem no meio,  
de  
uma pesquisa em meio a:  
não pendurar roupa enquanto o sol não voltar  
não pendurar  
as dívidas, os corpos,  
deixar tarefas domésticas para depois, não domesticar a escrita,  
fazer mais roupas sujas, usar roupas em desuso, testar roupas nas máquinas:  
de lavar de costurar de fotografar de moer de escrever,  
e na máquina de ser  
isso  
uma pesquisa:  
em meio a

sonhos não interpretados  
sonhos como crítica  
sonhos como parte do que torna o mundo real  
sonhos terríveis com máquinas a me costurar  
olhos, suturar espaços entre os dedos <sup>1</sup>  
sonhos mortos  
sonhos matados  
sonhos perto demais da boca para chegarem  
até as peles de papel.<sup>2</sup>

Isso é sobre isso

feito com  
artigos definidos e publicados,  
e artigos indefinidos e pensamentos não publicáveis  
e com livros:

ainda-não-lidos até o fim, lidos-rapidamente, muito-lindos, muita-lida, de autores demais-conhecidos, livros indicados por desconhecidos, livros invadidos, de poesia invasora, livros dormidos, pessoas sem sono

as que nunca acordam  
as que pouco dormem

e coisas fora dos livros

e coisas fora, de afora

em paisagens de “lá fora”

que é aqui

como se referem ao que é do interior.

Talvez devesse considerar que eu não esteja escrevendo para.

Talvez eu devesse parar.

Mas isso é sobre isso

em uma urgência de coisas sentidas e trincadas no bruxismo dos dentes:

o Estado atual de-nos nossos corpos, os feminismos na fogueira, os urros inadiáveis, as mulheres urgentes, as violências que ainda precisam ser nomeadas, a consciência da opressão mal passada, os artistas que ficaram em silêncio, os professores sangrando, os choques, as tropas de verdades sendo conservadas a todo custo, e custa caro.

Resolvemos entrar

...em uma pesquisa sem paredes, com muitas janelas, faltando o piso, nua, cada vez mais crua, carnívora, sangrei.

Quando entramos, o corpo contorceu todo.

Dobrou

de tamanho

ou pela metade.

Entramos: alguma coisa desagradou.

O corpo incorporou. O corpo quase me expulsou.

Quando a gente entrou, muita saltou fora.

E a própria entrada foi se tornando um jeito de sair.

A dobra que eu vi nos tecidos moldáveis poderia então ser refeita noutros lugares, no corpo refeito e desfeito, no corpo cada vez mais rarefeito.

Da filosofia,

o corpo em dobra continuada

no contínuo matemático,

com usos na arte,

abusos de literatura, usado quase-todo-dia, abusado, sem limites, limitado

se contorceu.

E isso foi sendo feito continuamente como:

uma pesquisa por dobragem, pesquisa metalinguística, invaginada, de imaginação, de fatos, de fotos, de ver e duvidar, de imprevistos com o temporizador e com as vacas, de estar presente para (se) assistir, de só estar, de estar só.

Isso continuou se fazendo de:

poesia sempre-livre, com abas e asas, seguindo o fluxo, em libertinagem poética, literal, literária, menstrual, diária, ambígua e não, de ficção realizada, de falsa mulher, com mulheres reais que criam

a mentira-vida dessa que os lê:

eu

ou

nesse espelho

você.

Como realizar uma vida era uma pergunta grande demais.

E há sempre algo menor a dizer.

Infinitésimo!

E até gostaria de aqui me calar.

E até gostaria de aqui não gostar de gritar.

Ai, se desse para me ouvir mugir por escrito...

Essa pesquisa não é bi-polar, é multi, feita com dor e humor, a favor dos ansiosos, disléxicos e poetas viciados em trocadilhos e outros termos não-sofisticados.

Advertimos que facilmente essa pesquisa pode virar um meme.

Não desconsideramos que a educação atual se passa cada vez mais por posicionamentos políticos subjetivados na tragicomédia criativa diária visual e de ortografia ordinária das redes sociais da internet e que muitas pesquisas acadêmicas são desconcentradas por áudios alarmantes de enchente ou gifs de buquês de rosas e ursinhos que recebemos das tias desejando aos grupos em massa um Feliz Bom Dia! <3 S2

Resolvemos entrar.

A essa hora, já não se tratava de escolha. Nem sentamos para decidir (o) que era importante. Estava acontecendo: é com isso que precisávamos lidar.

Só poderíamos entrar.

Ou já estávamos dentro.

E era, e é, e foi

uma pesquisa sobre-em-com o meu corpo, porque ele não poderia não estar.

Não era possível nem desejável me livrar dele. Injusto agora.

O que nitidamente poderia causar, causou: efeitos colaterais na pesquisadora-objeto, mulher averiguável, do campo e das artes, não do campo das artes, mulher, ex-mulher se quiser, segundo a lei, sem seguir todas as leis, dona de ninguém, sem posses, sem propriedades, propensa à possessão.

Eu,

assumindo que entrei para erar

aqui sou: mais que o objeto de minha pesquisa-intervenção,

sou interferência,

intromissão

infiro e interfiro direta e incisivamente no (m) eu objeto por uma

pesquisa-ação  
potencializada  
sujeita à fermentos,  
sujeita de aferimentos  
sujeita de si,  
sujeita a guincho,  
sujeita a multa,  
não sujeita  
narcisa em dobro  
e anti-narcisa  
pelo sadismo dessa decisão  
de me dobrar de olhos fechados.

Copérnico, Darwin, Freud foram homens centrados.  
Eu sou uma mulher desconcentrada.

Não peço autorização para teste em humanos, aquela coisa toda que se faz com os ratos, estes que, conta-se nos “foras da pesquisa”<sup>3</sup>, são decapitados aos sábados depois que já serviram bem à ciência. Não separo a cabeça do corpo, mas as vezes me dobro, às vezes me repito, às vezes são muitas.

Assumo aqui o risco de me perguntar coisas, submeter meu corpo a situações que o conselho de ética poderia querer vetar por perigo à humanidade. Defendo que aqui justamente é que a ética tem cuidado de si.<sup>4</sup>

Toda vez que aqui<sup>5</sup> me sento para pesquisar

(com a bunda desse corpo que existe e insiste) a  
quis pes  
a  
se  
m<sup>ov</sup> e<sub>u</sub> ,  
também porque cresce (a bunda, as páginas)  
porque anda, (tomara que não em círculos, mas sim, em espiral)  
vai-e-volta-volta-e-vai  
quando não,  
não para,  
desanda,  
das próprias ancas  
porque escapa  
aos limites  
de mim. Tenho que procurar, como a eu mesma,  
(antropofágica, autopoiética),  
que volto,  
mas é outra.  
Não volto.  
Aliás, nunca fui  
- precisei ir –  
tão longe  
para chegar  
em mim



(e não conseguir)  
Descadeiraada, já não sei quais pernas são as minhas.  
Fui eu que engordei ou o mundo que escolheu?  
Eu disse o mundo,  
mas quis dizer: meu uniforme.

Quanta diferença de antes!  
De casa, da escola, da academia, de agora.  
E agora?  
Fazer academia?

A maior parte da pesquisa não fiz sentada.  
O maior objetivo era não ficar parada.  
A pesquisa nunca foi alcançada.

Relendo agora, não diria isso, nem que isso é sobre isso.  
Diria bunda de novo.  
Às vezes é só o que sinto.  
Às vezes é tudo que sinto.  
Às vezes é grande demais.  
Às vezes, tudo é sobre o que sinto.  
E assim me desentendo.

sair|

Os alunos me chamam por trás: “rabuda!”  
No açougue é permitido “coxão de fora”.  
Na sociedade, as bermudas são perigosas.  
Meu pai dizia: “você não tem modos”.  
Como criar para si um Corpo Sem Modos?  
Sem modas.  
Sem moldes.  
Sem modess.

Como sangrar todos os meses e ainda parir alguma coisa viva?  
Como abortar a si para engravidar-se em outras?

A obra poética dobra desdobra redobra  
manobra  
o próprio radical.

Eu me dobro quando a faço. A faço em mim, de mimimi me faço.  
Obra de mim. Aquém e além da obra, como sobra, e como sobra  
retalho!

O que é que sobra da obra?

A sombra, um vulto. Projeção provisória e distorcida pelo plano,  
de pano.

“restos de um acidente?”, perguntam nos Correios.

“tenho medo que você vire uma bruxa” - ela se assusta -

“eu não faria” – ela previne -

“ganha nota, ganha tudo, mas perde a vida.”

## Aqui minha dedicatória:

para você que me ensinou  
que alguém pode viver em muitos mundos se pratica  
inventá-los,  
e quem inventa faz porque precisa,  
e quem inventa faz com que exista  
e quem inventa existe  
e quem inventa, aguenta.  
Obrigada por ser uma mulher sem  
explotação e s,  
e não ser nunca a mesma, mesmo que isso custe eu nunca  
conseguir te encontrar.  
Obrigada por nunca me deixar te encontrar, e por,  
ao me ver anotar com pressa a imagem de seus dedos se con-  
fundindo com as batatas enquanto você tirava a pele va-  
garosamente, me perguntar com tanta sinceridade:  
“precisa escrever ligeiro assim?”  
coisa que nunca te respondi, nem farei nessa pesquisa,  
para que você não deixe de me incentivar com:  
“já não estudou que chega?”  
A você, mãe, e a uma mulher que se dobra, e ao fim dos estudos,  
nunca se chega.

Sentimentalidades à parte,  
sentimentalidades são parte disso.

Mas eu falava em perder a vida...  
Ganho a vida 24 horas por dia.  
Faço poemas em horário não comercial.  
A arte não respeita os dias úteis.

“Não pense em crise, trabalhe”.<sup>6</sup>

Não pense.

Pensamento é crise, dá trabalho.

Já não estaríamos desempregados, ou somos nós os professores,  
empregadores de conhecimentos?

Segundo os índices, entramos.

Entramos. Dobramos. Deu vinco.

O vinco di vi de, forja a identidade,  
demarca,

marca a inflexão,

enruga a pele de memórias.

O perigo do vinco é a permanência: ser sem dúvida.

Ou seja:

o grande erro da verdade

que é acreditar

nos jogos de verdade.<sup>7</sup>

Aqui, jogo-me de verdade.

Não minto de mentira. Nunca minto e não trago verdades. Sou  
um sofisma,

sem intenção,

sou contraditória

não sou não.

A vida, essa força de oposição,  
fez a esquerda virar a direita  
nos resta dobrar a esquina.  
Agora que a fala ocupa lugar, quem é quem se eu me olhar? Quem  
me fala se eu me falar?  
Entramos e foi para se sujar.

A dobra produz um entre. O indefinido adentra para estrato. No  
estrato para.  
Não há fora.  
Não há dentro.

Abre/fecha  
Fácil  
(eu consolo meus problemas no pacote de macarrão)

Resolvemos entrar... e esse gesto parafuso  
era tão curvilíneo quanto o sentido era difuso.

Quando der ponto de obra, vou sair.  
Não quero nem saber. Ferveu. Tira a tampa.  
Sou subjetivada  
E sei?  
Um trabalho de arte é feito por/de mim incidindo de maneiras  
que eu não posso  
- nem prever  
- nem medir  
- nem catalogar  
- nem mandar para edital.

Domínio do resultado: quase nenhum.  
Autodescontrole: quase total.  
Começo a (não) fazer um trabalho de arte. Logo, é como se ele  
me fizesse sem que eu perceba. Estou percebendo?  
O mundo pergunta-afirma:  
A mulher é ou não é a artista é a mulher artista é mu-  
lher ou artista ou não é? Onde está a mulher quando  
a artista está? Onde está a mulher quando a artista  
foi roubada? A obra está? Alguma coisa está? O que  
é que vale mais? Porque estou procurando uma mu-  
lher? O que tem na mulher que em outro não tem?  
**Quem se consagra e quem sangra?**

E as “outras” do trabalho de arte?  
A professora? A infame arte-educadora?  
Nua e dobrada na sala de aula,  
e os diários  
( ) não preenchidos.  
os cadernos  
( ) não preenchidos  
o quadro  
( ) não preenchido  
os boletins  
( ) não preenchidos  
os requisitos  
( ) não preenchidos  
os estômagos  
( ) não preenchidos  
os bolsos  
( ) não preenchidos  
o saco.

Com o tempo, você pega prática.  
Ou se acostuma e dorme.<sup>8</sup>

Uma dobra contínua, inconstante, infinitamente e agora encontra a si.

É encontro de si.

Quando o corpo deita sobre as próprias pernas.

Quando o corpo deita sobre o texto.

Quando o texto deita.

Eu deito junto.

Há que se ter dupla força: de dobrar e de carregar o peso da outra parte, que também é ele.

“Obrar-se”

...porque mulher é uma construção<sup>9</sup>  
sem pedreiro  
mas com muita pedra  
e quase sempre lascada.

Já não sei,  
é preciso escrever  
para  
não parar  
é preciso parar para escrever  
é preciso escrever  
para continuar  
escrevendo.

E as vezes foi preciso parar de escrever.  
Haverá sempre muito e tudo a fazer fora da escrita.

Mesmo que eu consiga jogar um pouco mais escrita fora,  
só uma escrita-ato pode me jogar fora  
e foi por isso que me pus pra dentro.

Então é isso, sobre isso, um processo artístico de dobragem  
(por escrito e por imagem) (orgânica e filosófica)  
em paisagens conceituais, corporais, citadinas e rurais.

Com conceitos não “ilustrados”,

achados,

e roubados,

“quem perdeu é relaxado”

no que é plástico, estético, elástico, epitelial, muscular, têxtil,  
textual.

O movimento é úmido,  
liso, estriado  
difere e repete,  
mas eu,

eu

eu já falei

eu:

**eu não  
vou mais repetir**



o cinema é 24 vezes  
a verdade por segundo. este segundo  
poderia ser 24 vezes a cara dela  
quando fecha os olhos e vê  
de fora

não é por falta de repetição, mas não  
encontrava a palavra. o que ela vê não sabe  
e fica tudo tremido se fast forward ou então  
não tem volta. agora fecha os olhos para fixar.

para  
entender. não se perde alguém por duas  
vezes, era o que achava:  
mas o trem a esta altura muda de  
cor e chega ao mesmo terminal  
duas semanas depois. sabe  
que agora

**tudo mudou**

você está tendo um problema  
de realidade, cochichou mas qual era  
a dúvida desta vez? <sup>10</sup>





## Nada mudou.

O corpo sente dor,  
necessita comer, respirar e dormir,  
tem a pele tenra e logo abaixo sangue,  
tem uma boa reserva de unhas e dentes,  
ossos frágeis, juntas alongáveis.  
Nas torturas leva-se tudo isso em conta.

## Nada mudou.

Treme o corpo como tremia  
antes de se fundar Roma e depois de fundada,  
no século XX antes e depois de Cristo,  
as torturas são como eram, só a terra encolheu  
e o que quer que se passe parece ser na porta ao lado.

## Nada mudou.

Só chegou mais gente,  
e às velhas culpas se juntaram novas,  
reais, impostas, momentâneas, inexistentes,  
mas o grito com que o corpo responde por elas  
foi, é e será o grito da inocência  
segundo escala e registro sempiternos.

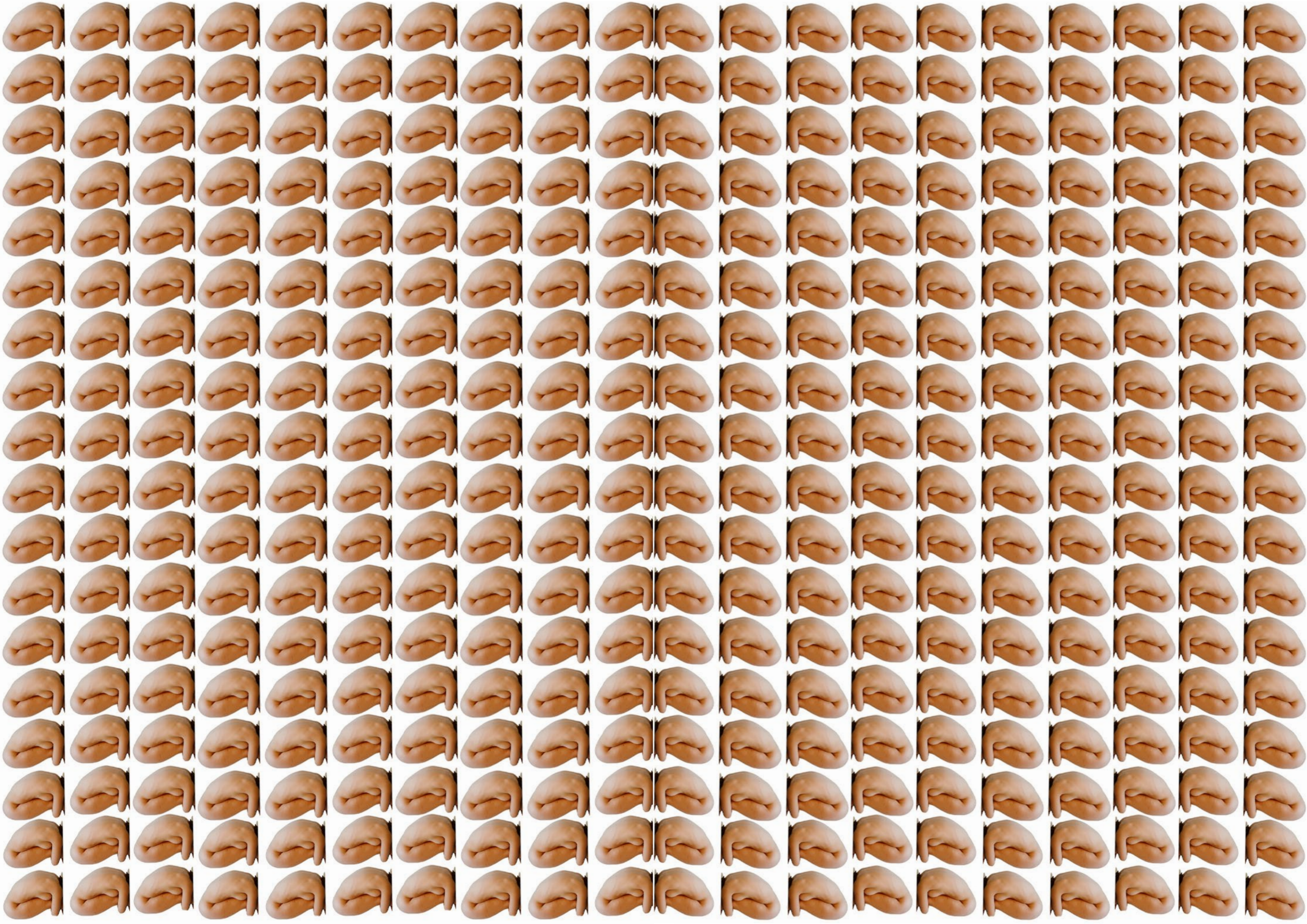
## Nada mudou.

Exceto talvez os modos, as cerimônias, as danças.  
O gesto da mão protegendo o rosto,  
esse permaneceu o mesmo.  
O corpo se enrosca, se debate, se contorce,  
cai se lhe falta o chão, encolhe as pernas,  
fica roxo, incha, baba e sangra.

## Nada mudou.

Além do curso dos rios,  
do contorno das costas, matas, desertos e geleiras.  
Entre essas paisagens a pequena alma passeia,  
estranha a si própria, inatingível,  
ora certa, ora incerta da sua existência,  
enquanto o corpo é, é, é e não tem para onde ir.<sup>11</sup>















## Há quanto tempo gora?

Quando desaprendi de não dobrar, já estava no meio do processo.  
no meio de mim, sem fim  
infinitamente para dentro  
frente a frente a frente a frente a  
isso  
é sobre  
isso  
de trás pra frente.

Se a mim me cabe esta posição?

Bem sabemos que tem sido tempos de não caber.  
De não saber  
se o corpo tem cabimento.

Quanto é possível alguém se dobrar antes que quebre?  
Quantas vezes, quantas vezes não quebrei! Quantas vezes?

É um número a resposta?

As pontas dos lápis, as classes, os vidros, os ossos, as juntas, a  
próxima coisa a quebrar são as regras?



A professora engoma.

Os alunos mascam clichés.

Há quanto tempo a gente se dobra?

Há quanto tempo se dobra gente?

Há tanto tempo me dobro que não sei se me dobro ou se me do-  
bram.

Contamos em dias?

Há tanto tempo nos repetimos e ainda,

ainda

não coincidimos com.

E ainda

e ainda

ainda vamos à escola.

Um pouco de corpo vai ficando no chão.

um pouco sempre sobra,

bem pouco,

menos ainda.

Derramo.

É verdade que um corpo de sede não se nega a ninguém.

Eu só queria sair para tomar água.

Me afirmo: desejo.

Ir aonde?

Sair.

Dizem que há bastante vida lá fora.

Ou é só desculpa para sair da sala?

Sair é questão de perder-se, perder as referências,  
abandonar os mapas, fazer aviõezinhos com eles.

Perder é questão de deixar-se aprender dobraduras que consigam  
voar. Já que nossos alunos...

Quem atirou?

Curvo-me sobre à mesa, na frente de todos.

A mochila nas costas é o peso da repetição.

Sou aquele menino tartaruga que vi no estágio em devir-animal  
castigado, lento, pesado, anfíbio, a-luno ex-tudo, aluno exemplar,  
porque em silêncio, que se protege da luz no capuz, dorme den-  
tro dos braços, não copia do quadro

de jeito nenhum

que não copia

que não copia

que seu eu pedir para anotar,

vai tirar uma fotografia.

Curvo-me a mim.

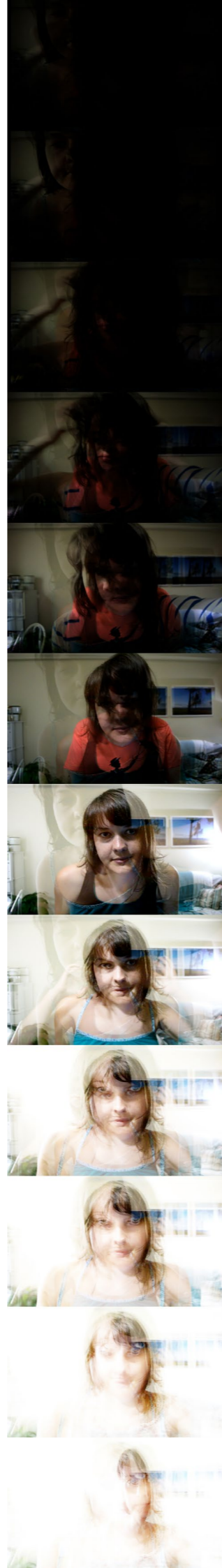
Alguma força me ajuda, se impõe?

O peso de certos conhecimentos certos conhecimentos certos?

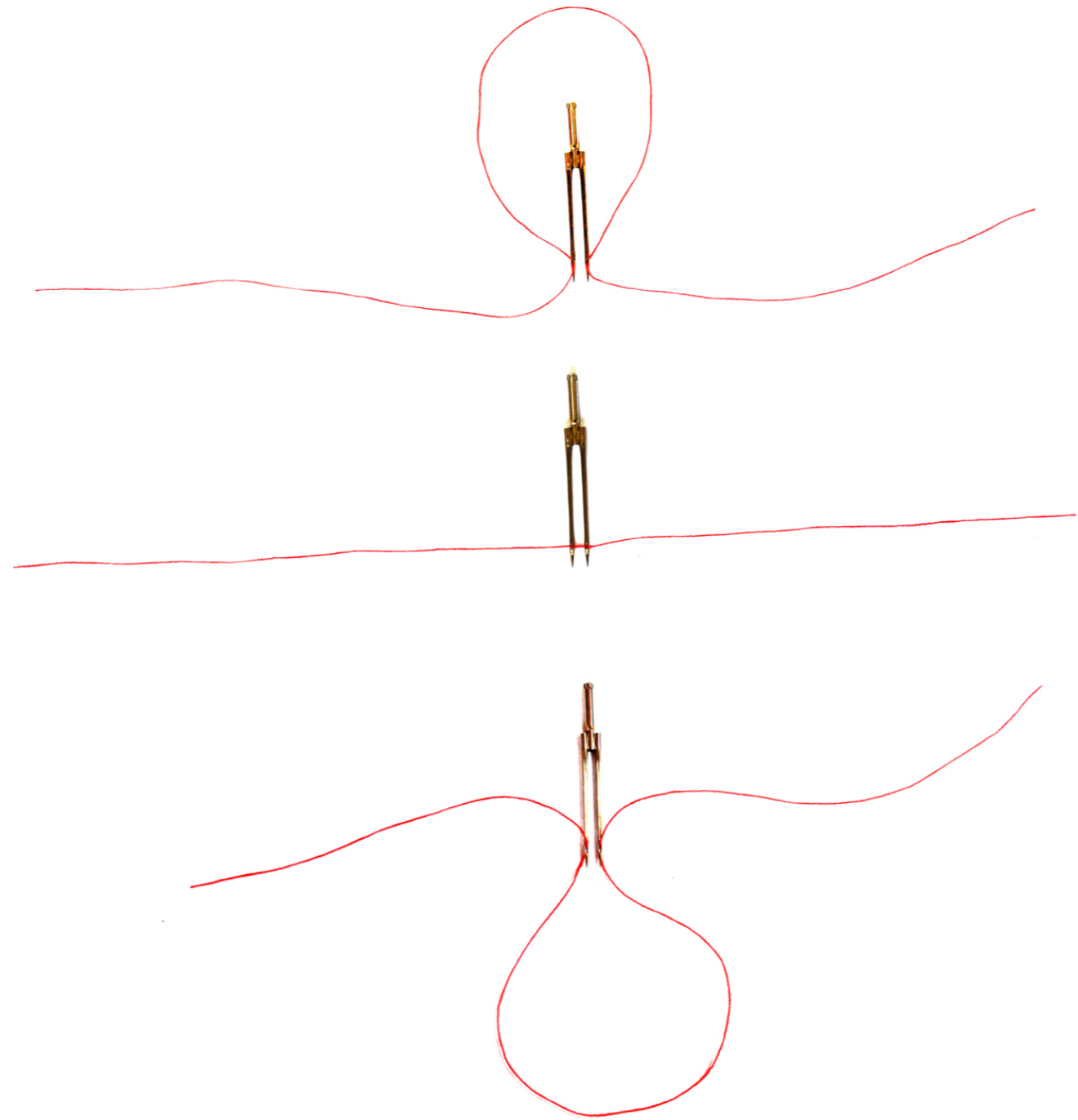
O sinal e o coração voltam a bater,

alguma coisa teve fim.

Posso apagar?







## Personas agem

Diz-se construtora de entornos para vazios. Entornos têxteis. Vazios textuais. Entorna. Esvazia. Trata com as agulhas furadas. Desenvolveu habilidade de deixar furos. Causa frisos. Não lhe importam os fios soltos. Ariadiane inconsequente, mal-engomada. Ela entende os humanos como preenchimentos. Estende o humano melhor do que é capaz de entender qualquer coisa ou estender roupa. Cria planos através da aplicação de panos. Aplica panos como os líquens se aplicam às árvores, sem consentimento e com ameaça de matar as paredes, sugar sua seiva. Os tecidos morrem de sede. Enfim, põe fim. Predadora, não prendada, **mais equilibrista do que equilibrada**<sup>12</sup>, muito etecetera para ser especialista, uma desprofissionalizada<sup>13</sup>. Mata, ou seja: é arte. E não importa que não seja.

Trabalhadora de performances contra seu próprio trabalho. É contra isso que trabalha. Ofício de impedir “obras”. Hoje em dia todo mundo tem que ser contra alguma coisa. Às vezes se dobra e diz que não. Diz que foi dobrada. Diz que dobrar é uma recusa. E dobra sim. Desdobra, o que não desfaz. Desdobrando dobra ao quadrado. Mas ama as curvas e vai protegê-las. Curvada ao infinito.

Foi identificada como impostora na confecção de obras de arte. Cobra juro, não aceita juras. Juram que vão divulgar seu



trabalho. Jura que só há meia verdade. O resto do corpo é a outra metade. Mente por arte, cruza os dedos para torcer e para mentir. Senta de perna descruzada. Isso humilha a mãe. Atua como facilitadora da nudez e da ausência de corpo através de jogos de corpo. Joga contra si. Joga o próprio corpo contra o corpo apropriado. Nunca encontra o corpo. Corpo, a-corpo. Corpa. Se dobra assim: em pé e de cabeça para baixo. Uma Pesquisadora em Ascensão e Declínio. Quase uma Professora e ainda falta tudo. Falta giz, falta material, falta sem atestado. Complementa a renda como Costureira. Fez vestido de noiva rendado. No ofício da costura está sempre desaprendendo a ser mulher. O saber ocupa muitos lugares. O dessaber também quer ocupar.

### Moldes

Moldes geralmente são figuras generalizadoras usadas para multiplicar a certeza, não errar o corpo nunca, evitar o corpo errado.

Mas aqui são o que não são: desfiguras disformes inacabadas, acopláveis ao espaço, qualquer espaço. Diferentes uma da outra.

Ao contrário do que foi dito acima.

#### I – Menina do infesto

Chamada Erva Daninha. Pode ser este o nome verdadeiro, pode ser o nome fantasia. A Fábrica. Lugar onde comumente se faz sobrar coisas de algum ramo, o que poderia fazer alguém muito feliz ou muito rico ou muito feliz e rico e outros muito cansados, muito tristes, medianamente alimentados. Nesta, sobrava-se vestimentas. Objetos não muito duros, com entrada e saída determinadas, que contornam os humanos para diversos

fins e em festas mudam seus comportamentos.

No corte, setor da fábrica em que se enfiava tecidos para recortar moldes, a Menina os vertia de pesados rolos para estendê-los em uma mesa. Era uma trabalhadora de diminuição dos diâmetros deles. Vê-los ficarem magros indicava: trabalho. Trabalho acontecido. Isso significava: algo digno aconteceu. Os tecidos tinham de ser estendidos com o cuidado de haver entre eles o mínimo de frisagens, com máximo rigor, nenhuma prega. Algo como a obrigação de arrumar a cama, só que com uma mãe que demite. Proibido qualquer estiramento que não o seu próprio tronco sobre a mesa larga. O nunca alcançável estava. Por mais elasticidade que conseguisse no treino de nove horas diárias, o não alcançável estava. Alongava o corpo sobre o infesto, o mais que podia, e pouco. Apagava carinhosamente com as mãos a mínima estria. Sem que ninguém visse, deixava a barriga roçar um pouco no pano, um aconchego ilícito. Principalmente no verão, quando se trabalhava o moletom, sentia-se providenciando o inverno. Suava.

#### II – Ainda-Menina, do corte

As camadas de tecidos eram cortadas todas juntas a partir de moldes impressos em uma plotagem de papel marrom fino - esse de pacotes de pão - colada no primeiro, que obedecia à um encaixe matematicamente otimizado para fazer o máximo de tecido útil. Útil. Bonita palavra: útil. Imensos sanduíches de tecido útil nas cores do momento que depois eram levados para as costureiras. Carregava-os, ainda Menina, cuidadosamente com as mãos grandes e italianas demais para uma Cinderela, como se estivesse a levar um bolo recheado. Não compreendia, nem tinha

que compreender, a que se ajustava cada um daqueles pedaços cujas formas não remetiam à silhueta de nada reconhecível no corpo humano. Talvez estivesse a usar o seu como referência. Demasiado incomparável. Desumana comparação.

### III – Moça-nada

Do recorte dos moldes, restavam desenhos-não-válidos. Formas dos vazios entre as peças, irregulares, quase inéditos, que, de vez em quando, saíam com alguma graça, parecendo mocinhas sinuosas. Eram menos pano, pano-mínimo. Ficava impossível de tornar aquilo algo de uso. Tinha, a Menina-moça com punhos do tamanho de um coração, de socá-los num saco com força, o que causava sua transfiguração em retalhos. Socar um pouco lhe deu mocidade. Ou tirou-lhe feminilidade? Tinha que socar. Eles, não a Menina-moça-que-socava. Não, ela não transfigurava em retalhos. Não pelo soco, mas por irem ao saco. Sabe-se que alguns retornariam de lá ainda, pescados de dentro para virarem rabi-cós. Rabi-cós eram peças de vergonha entre as costureiras. Coisa que só se fazia por castigo ou para testar as máquinas. Para as jovens e para a moça, eram como bebês, a primeira coisa que se faz para aprender a overlockar, que é usar a máquina overlock, não enlocar, como gostavam de trocadilhar as metidas à poetas. Mas talvez sim. Enlouquecer, que nem rimar rima. Com que métrica? Medir a loucura com a trena. Imensurável loucura seria fazer um poema. Talvez um poemáquina. Só as mais senhoras é que cultivavam os rabi-cós em seus cabelos. Um modo de reter esses fios identificadores de feminilidade que muito lhes atrapalhavam o serviço, porém, agradavam os maridos. Nela moça, também lhe cresciam aderindo ao óleo do dia. Os retalhos interessavam muito à Moça e sua menina dos olhos, por suas formas, pelo seu

não ser nada. Olhava-os sempre, a Menina da Moça perdida nos olhos de si. Não eram nada, e, ainda assim, sobravam. Só um elástico os salvaria em rabi-có, essa reencarnação pouco gloriosa. Só elástico salva. Mas nada salva vidas, nada. Afogada no que via e, mesmo não ver, era estímulo para chorar. Figuravam bem o que ela sentia sobre seu próprio corpo. Um nada-corpo da Moça-nada, um corpo que sobrava, e um pouco faltava corpo.

### IV – Deus ficou Mocinha

O jeito como se sabia uma mulher? Porque ali só contratavam mulheres. Era condição para o emprego. Pensou: isso me justifica mais do que os franzimentos amassados que tenho no meio das pernas. Tenho lábios de dizer: aceito esse encargo. E fui contratada. O único homem ali era o mecânico. Ela soube disso na primeira vez que lhe dirigiu um não e não teve mais conserto.

Precisaria contar tudo, cortar tudo, desde o início, para ser alguém, para ter-se em peças. Mas conversar atrapalharia a produtividade. Recomendavam que isso, quem o fizesse, não, não era para fazer. Assim, quieta, ninguém a reconheceria ali, nem como faladeira, nem subversiva, nem subjetiva, nem seu passado, nem o que custava a passar. Era como se não estivesse. Só faria falta se faltasse. Antes bater-o-ponto do que ser batida. Imaginava que, para cada uma daquelas roupas, todas vazias, engomadinhas nos plásticos quadrados, e repetidas, e também repetidas em outra cor, haveriam pessoas únicas como preenchimento. Não pessoas ponta-de-estoque. Não pessoas clonadas como bermudas. Pessoas exclusivas. Sabia bem de exclusão e exclusividade. Pensava a si como um possível preenchimento para uma daquelas roupas, embora não fossem muito o seu estilo aquisitivo. Das estampas, des-



confiava que faria melhor à mão. Pensava no quanto a agradaria ou não ocupar aquele espaço por dentro da roupa. Um vazio que nem exista antes da roupa existir. Veio ao mundo para criar uma falta. Sentia-se uma fabricante de espaço. Um Deus-Moça. Arquitetora. Costuradora de redores. Divagava... alguém que exista, alguém que ainda existir, há de preencher essa lacuna.

## V – Promoção

Quando foi promovida. Isso, essa palavra, tinha vida. Quando foi promovida à costureira, sua vida promo, culpou-se do privilégio de ter com as agulhas. O pedal do acelerador a levaria a algum lugar. Era muito próximo de ter um carro, sair, viajar. Os maiores movimentos se faz sentada, acalmava as cobiças. De qualquer modo, não podia levantar. A máquina arrastava o tecido para longe em uma velocidade tão alta quanto o barulho da imaginação de uma fuga. O estrondo de um não dormir. E logo cochilava, de súbito. Decidiu que sempre que a agulha lhe atravessasse o dedo, chuparia. Não era tão menina para chupar o dedo. Mas sendo ela mesma o sangue, as gotas de si, que mal faria engoli-las de volta? Perguntava e respondido estava. Um suco salgado a desenhar na garganta um retorno de si. A placa dos dias sem acidentes de trabalho não seria zerada por culpa sua. Esconder um dedo que sangra: seu talento. Nato. A costurar teve que ser ensinada. Chupar o sangue de volta para dentro era mérito só seu. Alimentava-se desses vermelhos.

## VI – O máximo de possível

O mais difícil era sair. Se na fábrica deixava todas as suas

energias e ainda assim era uma péssima Moça-funcionária, poucas outras coisas lhe convenceriam de que a fábrica não era tudo. Toda sua potência. Seu tudo. Seu máximo. O máximo de possível. Fora do expediente era quando a Funcionária tinha tempo para consertar suas burradas, ao invés de ser moça, desmanchava a costura errada. De noite sonharia com Penélope a esperar a si própria, mas ainda não a conhecia. Também não conhecia o labirinto. Mas antes que usasse o fio, foi despedida. Assim, do nada. Saiu sem nada e levou tudo. A ex-funcionária. A despedida.

## VII – A despedida, o início

Quando ganhou um olhar não-operário, usou o trabalho fabril em série, as sensações que dava, as marcas ainda tidas, para construir suas imprecisões. Marcas de muitos tipos. Marcada, doente, febril, fabril-educada, ex-funcionária, olhar não-operário, boa memória, más memórias, educada como um corpo escolarizado. O domínio do ofício da costura, por um método mecânico de aprender enquanto também deveria render sem falhar nem falar, era, por fim, um poder que lhe domava. Um poder que ela podia. Um poder que ela tinha, mas um poder que a continha. Pensava, alguém há de ter aprendido vagarosamente com uma vó ou uma mãe. Quanto a mim, as minhas, nunca souberam costurar. E eu já não posso desaprender.

É preciso aprender a não ser você mesmo.<sup>14</sup>

## VIII – Desaprender, desprender

As narrativas do seu artifício seriam feitas futuramente como uma história de outra, não em primeira pessoa de ex-fun-

cionária e seus relatos da vida-de-costureira que se segue ainda hoje. O relato, a vida. A vida não é a vida-de-costureira, refletia a costureira sobre sua vida de relatos. As peças que passou a erigir por vontade própria vestiam fantasmas, desvestiam existências. Se pudesse pegar o modelo de uma coisa sentida, teria mais ou menos aquelas formas onduladas, com movimentos e construções provisórias. Uma coisa sentida se vestiria disso: uns panos desiguais costurados por motivo de outra coisa sentida. Moldes foi o nome da série de trabalhos que aos poucos não chamou mais de “obras”. Saiam-lhe apenas descrições gagas: pinturas-esculturas-objetos-roupas. Era um tipo de indecisão de linguagem. Se esforçavam para sair pela boca assim, não sílabas repetidas, mas, palavras grudadas. Grudadas entre si. Grudadas a mil coisas que

Moldes não era. Moldes não eram. Aquilo errava. Aquilo-errante e moldes não erram.

## VIII – Desfeituuras

Falar sobre o que Moldes era, era também falhar contra as intenções de fazê-lo, contra ou motivos para dizê-lo. Aquilo tinha o próprio tema, mas fazia parte desse tema o modo como era feito, ou o fato de que nem chegava a ser algo feito. Era uma desfeitura. Não ficavam concluídos. Sua própria constituição ou instituição como alguma coisa, ou como arte, era uma grande polêmica, pensava a polêmica Artista-costureira. Revirava com isso quando costurava. E costurava mais revirado ainda. Costurar era reviver e revirar o vivido. E matar. Matar à agulhadas. Matar por sutura. Ainda hoje tem feito coisas desse tipo, desacostumando-as sempre em novas paragens. Locais de crime e de

exposição. Decerto, não terminou ainda de saber o que queria, ou não terminou de querer o que não sabe.

## IX – Moldes conta-si

O que chamou de Moldes era a própria ironia de improvisá-los.

Tecidos disformes costurados e colados, sem padrão identificável. Começavam assemelhar-se a uma roupa. Antes de ser reconhecidos, eram induzidos à desistência de se parecerem com algo. Algo de uso. Utilizável e não perecível. Diferente de ser arte ou lixo orgânico. Volumes feitos tanto de espaço, quanto de sobras de cortes de peças e fragmentos de roupas antes usadas. Seus antigos usos desistem. Tentam se comparar com pinturas. Ganham um endurecimento não-total com goma, cola e tinta. Nunca endureceriam por completo com o contraste da aplicação de graxa lubrificante e óleo queimado, coisas que dão deslizamento à máquina para que ela nunca pare. De um plano de ser escultura, já deslizaram. Endurecer seria parar numa posição, posição de “obra”, ou seja, não ser nada mais. Ser fixa. Ser para sempre. Que coisa triste, não ser esquecida nunca. Pensava, não deve haver nada pior do que ser só arte.

## XI – Forma de não

Criava sub-versões de costura industrial. Os moldes de medida padrão dos corpos, usados para reprodução das roupas iguais na fábrica, ela os usa ainda, especialmente na forma de não. Cortes de tecido aleatórios, junções e descosturas inutilizáveis, ou



“úteis” para arte, por exemplo, os substituem. Se, no início, queria criar avessos, alienar o trabalho fabril e os produtos finais despersonalizados, por vingança olho no olho, ao continuar trabalhando nisso, a artista, a costureira, a ex-operária, a mulher, a outra, soube que somente responderia ao sistema dominante conservando um pouco dele. Era preciso guardar para poder jogar fora.

## XII – Sofriam

A cada vez que eram expostos, os Moldes sofriam modificações, ela junto. Tinham sido, no início, retangularizados por força do hábito, como se fossem suportes. Não suportaram. Precisaram segurar, gradativamente, mais texturas e deformidades, até que assumiram o atual provisório estado de quase-objetos. Quase da pintura para a própria roupa, e da roupa para um devir ou um retorno ao corpo. Ou seja, continuam indecisos. Continuam. Perguntam a si próprios, como em Babel, numa linguagem artística estranha. As respostas ninguém compreende. As respostas, também em crise de identidade, perguntam sua função no mundo, cansadas de acabar as coisas. Vivem dentro ou fora dos moldes. Estão em fase de performance, angustiados, um tipo de adolescência instalativa.

## XIII – Sair nunca se sai

Sair da fábrica foi difícil, mais difícil era sair da certeza de que aquele trabalho era merecido. Mérito seu. Tudo que podia o corpo. A fábrica gruda na gente. Ensina. Fica instituída, mesmo que não fosse mais frequentadora do local. Afinal, sugava-lhe todos os seus esforços, mesmo os esforços para sair, ficavam dentro. Ter

conseguido sair da fábrica seria um bom motivo para não voltar nunca mais a ela. Mas pensar na fábrica, pensou, lá não era permitido. Pensar fora dela não seria voltar à fábrica de roupas. Mas perceber que não tinha saído de outras. Muitas e outras ainda eram as fábricas a se bater o ponto todos os dias, mesmo sem pensar. Onde se tinha valores maquinados em detrimento dos feitos à mão, acidentes por excesso de sono, miséria de sonhos, culpa pelo descanso não evitado. Modos de vida também podiam ter formatos de costas largas ou mangas ou forros de bolso, ter que ser vividos ligeiro, sem consciência, com meta de produtividade, sob olhar do chefe.

## XIV – Uma nova entrevista

Vejo aqui que você pretende explorar o tema da Fábrica em sua pesquisa. Não acha que a Fábrica pode se parecer com a Academia? - S.M.C. me perguntou.

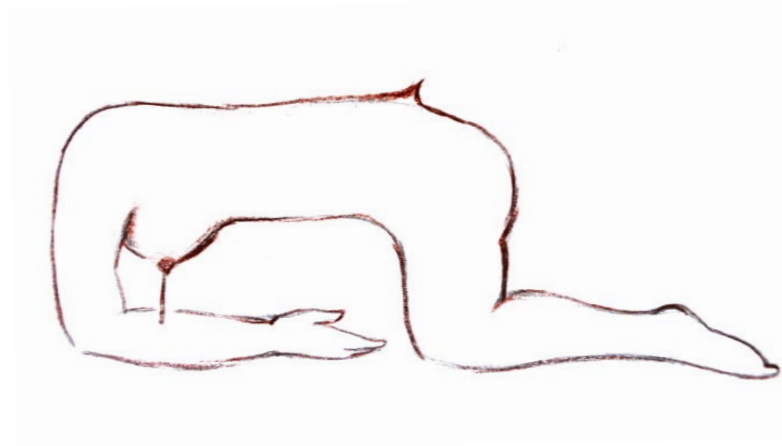
Entrarei nessa submissão ativa se eu puder dizer que sim. – Eu respondi, eu “escolhi”.

Alguma coisa parecia começar a se repetir.









A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou nos ameaçam. Nós somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras.<sup>15</sup>

## poemáquina

[ formatar aqui o mesmo poema na máquina ]

Se “texto quer dizer tecido”<sup>16</sup>,  
quero dizer,  
se texto quer,  
eu quero  
dizer, testar, tecer, em texto, em tempo, algumas ideias.

Penso em terminar os estudos e começar a costurar para fora,  
como quando uma mulher diz que costura para fora  
e costura para dentro - - - por-dentro - - - de-dentro  
fecha parênteses) (sem abrir)  
-escreve-costura-escreve-costura-escreve-costura-escreve-cos-  
tura-escreve-  
entra e sai de casa, da roupa, de si, para a fábrica, para a palavra  
e continua por ela, e continua escrevendo, e continua nua.

O lugar mais erótico do corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas”; é a intermitência que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de uma aparecimento-desaparecimento.<sup>17</sup>

Quando uma mulher resolve vestir-se só de corpo, morar-se,  
demorar num “corpo vibrátil”<sup>18</sup>  
um corpo-obra que se movimenta [ perFORMA? ]  
submetido às forças de fora,  
desestabiliza-se  
e desestabiliza a cópia,  
o molde  
o imóvel é movimentado.

Vai ser preciso tirar o molde >>em duplo sentido: reproduzi-lo,  
eliminá-lo.  
Usar, prender a linha.

Sair  
d  
a  
li

nha.

Dali, ao longe, onde se lê: descrita, des-escrita, ex-crita, des-es-  
perada  
gritará irresistivelmente:  
(som nenhum)

[inserir aqui imagem de surdez ocasionada pelo som da máquina de costura que  
pode parecer máquina de escrever, que pode parecer nós, máquinas de parecer]

pareceiristas

Senhor, eu não sou digno, mas mudei só uma palavra e não serei  
publicado.

máquina de parecer

- Eu aceito!

E pareceram felizes para sempre

[Status: em um relacionamento sério com minhas publicações.]

mecânico

Consertar uma máquina por uma mulher quebrada.  
Não são as máquinas que fazem estragar as mulheres?

Quanto mais ela negasse, mais parafuso faltaria.

O mecânico era uma condição  
e um homem

ao qual a mulher que precisasse de reparo  
não deveria dizer não.

Não ela dizia não  
e ele não reparava.

nhoso

Durmo à máquina.

A agunha quebra em cima da  
ulha.



Aquilo que caracteriza a máquina nos faz questionar aquilo que caracteriza o humano: a matéria de que somos feitos. A imagem do ciborgue nos estimula a repensar a subjetividade humana; sua realidade nos obriga a deslocá-la. A imagem da subjetividade humana que tem dominado o nosso pensamento é, como sabemos, aquela que nos foi legada pelo cogito cartesiano: a existência do sujeito é idêntica ao seu pensamento.<sup>19</sup>

### delicadona

A delicadeza exigida  
não delicadamente.

Não é delicado exigir  
e é bem indelicado existir.

A delicadeza exigida na medida da  
precisão. Seja precisa e não precise  
de mais nada.

Porque o desejo, “o desejo é revolu-  
cionário”<sup>20</sup>.

[ o maquinário não suporta ]

...mulheres independentes, tomando suas decisões. Elas usavam blusas com botões abotoados na frente que sugeriam as possibilidades da palavra desabotoar, desatar. Aquelas mulheres podiam se desatar; ou não. Elas pareciam ser capazes de escolher. Nós parecíamos capazes de escolher naquela época. Éramos uma sociedade que estava morrendo, dizia Tia Lydia, de um excesso de escolhas.<sup>21</sup>

### O tecido vai

Eu fico.

A agulha fura no mesmo lugar  
outro furo.

E assim re,pe,ti,da,men,te, , ,  
, , , , ,

Precisa mente?

A costura fixa.

Nós ficamos.

Batido o . (ponto)

ficamos sem nós.

Damos pontos sem nós.

Nós [que[m]] somos?

Quem quiser ser

que seja P, M ou G.

Extra-si.

Antes alinhava.

Agora,

perde-se de si, alienada. Ali é nada.

### A costura prende.

Eu fico. Presa.

Eles tem pressa.

Me dão uma meta.

Depressa, de pressão

em depressão.

### Usa saia

Não saia do seu lugar.

Ande logo.

Não sente de pernas abertas e as abra bem quando solixcitado.

Seja molde, seja malha, não se molhe.

Seja mole,

seja mulher:

use a roupa de dever-devir

### Não como

meu corpo.

O avesso, o reverso,

o disforme, a fome, o desejo

me come.

As grandes máquinas de nós surgidas a se metamorfosearem com os nossos valores.

[...]

As nossas máquinas seriam também boicotadas por seus acidentes, residuais mesmo, que, ao serem notados como insistentes, reagiriam com o que pensamos de nós mesmos e do nosso mundo, aparentemente, mesmo a contrapelo aos modos da homogeneidade. Sim, essa seria a via de refutação à suposta natureza normativa dos processos sociais, pela afirmação de dinâmicas regulares, que, justamente por serem regulares, preveriam a transgressão.

[...]

Se as jovens costureirinhas nas fábricas têm os seus corpos e mundos feitos na cadência maquinica em que são levadas a perfurar os tecidos com as agulhas, torcendo os panos de um lado para o outro, movendo as suas pernas para frente e para trás, metamorfoseadas em homúnculos autômatos, há também uma perversão regular, a qual precisariam resistir para trabalhar com eficiência, que as empurra a cerzir o estranho, a expressar a tortura em seus corpos, a transfigurar a linha em sutura, pulsão essa que mesmo sendo reprimida, pode ser vislumbrada na quase invariável diferença de todo ente pretensamente idêntico. **A diferença que vive na composição.**<sup>22</sup>















O  
que  
pode um  
corpo além  
de transfor-  
mar-se? O que  
pode uma ideia  
além de dobrar-se a  
caminho da palavra?  
O que pode um fio  
a não ser tessitu-  
ra, juntar-se com  
outros e tornar-se  
linhagem direta/in-  
direta fraturada na  
curva da cava?\*







## Pesquisa por retalhos

A colcha de retalhos talvez seja uma das imagens da mistura de matérias que faço aqui. Pensar uma composição que respeite um corpo em continuidade exigiu que essa colcha fosse assim, feita de motivos variados, entre repetições, padronagens e muitas diferenças. Ao longo dos anos, o fato de costurar fez com que eu ganhasse muitos tecidos e acumulasse restos de roupas usadas para meus trabalhos. Não só autoras e autores citados, mas todas as pessoas que com quem convivi e que me afetaram estão nesse trabalho, por vezes literalmente nos pedaços de pano. Nos panos com alma.

A colcha retifica memórias, cobre-leitos e assenta tempos vividos. Um objeto de enxoval ou de fim da vida, cliché, sim, por isso me vem em mente, anacrônica, retrógrada, usada fora da época. Já não há mais tempo e mão-de-obra para objetos tão demorados. Nesses dois anos, as experiências que tive ocasionaram o abandono de muitas roupas. Restos de tecidos, de falas e acontecimentos acumularam-se numa velocidade muito mais acelerada do que a da costura à mão. Por custo-benefício, a colcha precisou ser colocada em uso antes de ser terminada. Aos poucos, fui percebendo que ela continuaria incompleta, como meu corpo, e que o melhor a fazer era mesmo ir usando, acoplando a ela matérias diversas que fossem surgindo, remendando, emendando.

Assim, me deitei sobre o processo.



No seu inacabamento, ela cobriu, sempre desarrumada, uma cama de molas. Não foi uma cama como local de repouso, mas uma cama de acontecimentos. Nela ergueram-se montanhas temporárias de roupas limpas e sujas, misturadas. Ali desapareceram livros e leituras vencidas pelo sono ou distraídas por pensamentos de fuga. De descanso e cansaço foi feita essa cama. Fábrica de sonhos e pesadelos, recipiente de lágrimas, de suor, de cabelos. Por achar a colcha insuficiente, fiz tentativas desajeitadas de ajustar, por baixo dela, um lençol de margens de elástico. Seu tamanho desproporcional ao colchão não serviu. Não podendo dobrá-lo uniformemente para guardar na gaveta, o tecido embolado, o colchão nu e a impossibilidade de fazer caberem coisas que não se adequam ao retângulo, ficaram expostos.

Deito-me agora ao chão da galeria de arte para fotografar a instalação de tecidos suspensa no teto e percebo que a colcha se levantou da cama. Não é mais uma colcha plana, nunca foi uma colcha de superfície. Explode pontiaguda para tentar voar para todos os lados. Para onde se direcionam suas pontas é de onde também está presa. Há algo de liberdade e aprisionamento em fazer isso. Está lá, em suspenso. Eu estou abaixo do meu trabalho. A colcha explode, levita, a minha cama agora é de chão. Eu quero voar também. Aquilo que saiu de mim. Eu quero sair também.











## Mal passado<sup>23</sup>

Uma sutura visual e conceitual de pano-palavra-carne por máquinas com participação de mão humana: de costurar, de escrever, de moer. Panos que já não servem para moldes de roupas, roupas moldadas-cedidas aos corpos, corpos que não cabem em nomes, formam uma trama têxtil, textual, carnal, em uma exposição. O tecido é matéria dobrável não inspecionada, trabalhada nas agulhas, nas teclas, nas lâminas, dias a fio, entre fios, a perder o fio, na infinidade de cortes.

Etimologicamente, texto diz tecido.

Uma palavra pode dizer carne.

Mas o que pode o verbo encarnado?

O texto incorporado?

Antes que a fala seja carneada o sugo da língua  
mancha a roupa.

Em pouco tempo, o mal passado quase queima.

O não passado desengoma, franze a testa.

O futuro ficou tão velho, que voltou, vincado, remoído.

O tempo é verbal, mas nem sempre indica ação.

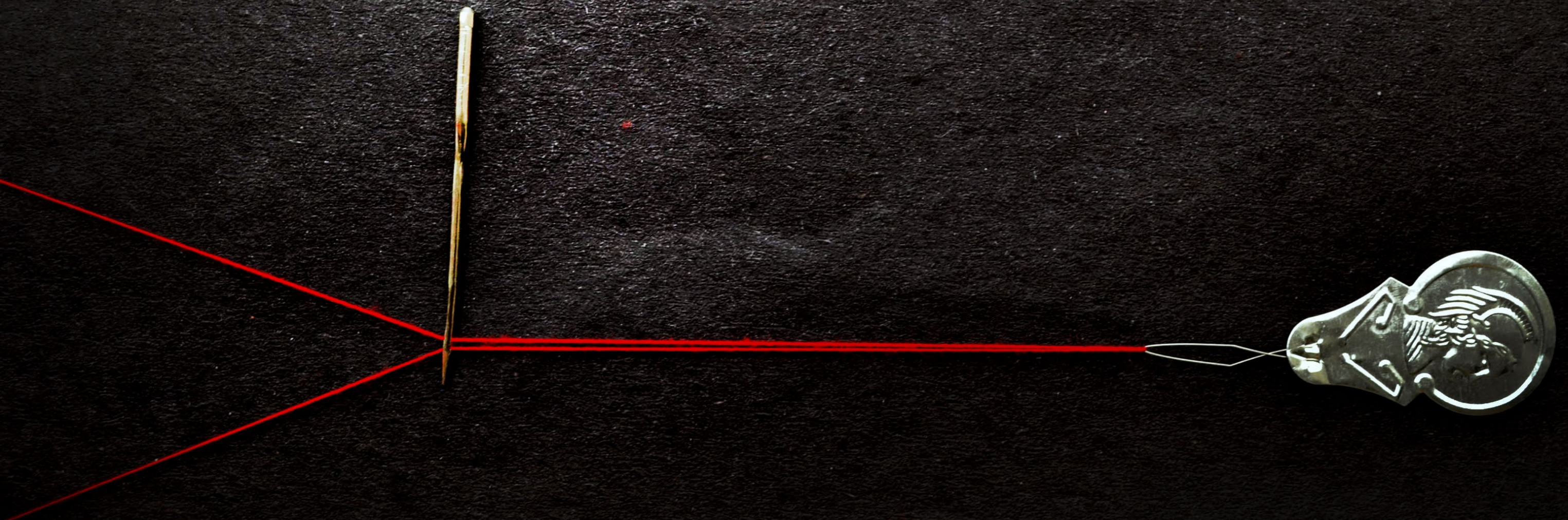
A palavra tira sangue.

A gente não tira mais a roupa.

Alguma coisa mal passou e continua:  
quase viva, quase morta, quase crua.



O que fazer com o que já passou?







Fotos: Márcio Pizarro Noronha

## Desespaço

No dia 13 de dezembro de 2017, aniversário de 30 anos do Ato Institucional AI-5 que vigorou de 1968 a 1978 no Brasil durante a Ditadura Militar - poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os inimigos daquele regime - realizei junto ao grupo DESC - Dança, Educação Somática e Criação<sup>24</sup> a ação, ou interdição, Desespaço. Permaneci com o corpo dobrado ao meio, com a cabeça para baixo, no centro do palco do Salão de Atos da UFRGS, durante os oito minutos da apresentação. A partir de movimentos cíclicos e das experiências da Educação Somática em que percebemos o corpo como palco e lugar de expressão, tratamos do fechamento de espaços culturais e recentes censuras à nudez em manifestações artísticas no Brasil. Não-espacos, ex-espacos, espacos desfeitos, anulados, fechados nos despertavam naquele momento uma busca por aberturas pautada no desespero. Na apresentação são citados à grito os nomes de salas de dança, teatros e museus que foram recentemente desativados e outros que nunca abriram em Porto Alegre e arredores.

A ação inicia num círculo formado por pessoas de saias. No ponto central é onde coloco meu corpo dobrado, como marco. As saias, os braços, as cabeças e depois os eixos dos corpos que dançam ao redor dele giram no círculo, repetidamente, avançando sempre um giro a mais, indo e retrocedendo o mesmo movimento, como uma grande engrenagem de um tempo que vai e volta. Que expande e retrai sistematicamente causando deslocamento em giros na própria roda. É difícil mantê-la redonda. Os braços caídos pendulam em semicírculo enquanto toca a música “Roda” executada por Ronaldo Evangelista, cuja letra diz: “tudo que gira parece a felicidade”. Um relógio coletivo e um relógio ao redor de cada um faz com que, naquele momento, o aviso da volta da ditadura se torne uma interpretação inevitável, para que nos perguntemos se esse retortno à proibição do corpo é um futuro ou já se faz presente.

Desespero, desestrutura, desfazimentos. “Des” não é só desistência, mas sufixo de “ação contrária”. Demarca um vai-e-vem,



circular, do ter-não-ter espaço, do nosso corpo ser e não ser nosso. A nudez do meu corpo dobrado, e a de alguns participantes que também tiram suas roupas em meio às fitas de isolamento, marca um liberar-censurar, porque trata-se de uma ação criada por nós mesmos, exercida por cada um em seu corpo, sobressaltando neles durante os processos de trabalho de um semestre de aulas. Uma das cenas do final é o meu corpo desdobrando até a posição vertical enquanto acontece um choque entre duas mulheres que entram pelas laterais e lançam seus corpos, uma contra a outra, fazendo-se cair e causando um forte estrondo.

O quanto podemos nos dobrar é paradoxo da resistência, porque não sabemos se persistirmos em forçar ou devemos ceder. Dobrar meu corpo passa a ser forma de ampliar-se, mas também, de restringir, fechar. Desespaço sugeriu ex-passos para deixar vir um processo de dança orgânico, nascido de dentro de cada um, que desfizesse estratificações do corpo informado como as dos movimentos balizados e automatizados de uma coreografia.

As práticas de dança somática foram influenciadas por estudos do professor, bailarino e coreógrafo Rudolf von Laban (1958). Grande observador do corpo no cotidiano, ele percebeu na sincronia dos corpos militares e na perda de espontaneidade nos movimentos repetitivos dos operários nas fábricas, a necessidade de explorar o gesto na sua diversidade, criando contrapontos às restrições do corpo massificado pelo trabalho na indústria.<sup>25</sup>

No caso de Desespaço, resistir em posição de dobra, significou, para mim, mobilizar um enfrentamento pela inércia. Uma recusa em “ser” que, nesta posição, descodifica a lógica anatômica e bípede vertical do corpo humano, esconde elementos de gênero biológico, deforma a representação cliché do feminino.

É possibilidade de escolher fazer algo “no não”, trabalhando-se com a performatividade da “inoperância”<sup>26</sup>, como proposto

por Agamben como um tipo de potência. Pensando com ele, a operação do poder não é mais apenas a separação daquilo que se pode, o impedimento do exercício das forças ativas, mas também a atual positividade de nossos tempos produtivistas em que somos separados da possibilidade do “não-fazer”. Ele diz que “nada nos torna tão pobres e tão pouco livres como o estranhamento da impotência”<sup>27</sup> pois aquele que é separado do que pode fazer, resiste pelo não fazer, mas aquele que é separado da impotência perde a capacidade de resistir.



## A primeira dobra: menarca fertilizante

A primeira vez que me dobrei, não sabia onde podia chegar.  
Dei de cara comigo.

Ali, na minha frente, eu me via: virada em pernas, aquilo-  
-eu estranhamente com os pés no chão, paradoxalmente com os  
pés no que me era o céu. O céu na terra.

Não diria “de cabeça para baixo”, sendo eu a cabeça que via  
essa faltante.

Estava menstruada no dia,  
(estava nos dias)  
(costumo estar nos dias)  
(por costume)

o que facilitou que eu atingisse a percepção corporal de que a  
dobradiça coincidia com meu útero<sup>28</sup>. Sou mole no útero, pensei.  
Maleável, bem ali, pensei.

Onde dói eu pensei.  
Senti.  
Algo desceu.

Ainda não sei o que fazer quanto a essa informação e quan-  
to a esse órgão que aceito.

O sangue joguei na terra.  
Alteridades entre mim e ela... mas...  
com isso, posso dizer que me joguei fora também.

A primeira vez que me dobrei não foi inesquecível.

Só a partir da primeira foto é que uma dobra se instituiu  
como começo.

Fiquei deslumbrada com a ideia de fazer aquilo não mais  
apenas por prazer ou só para arrancar feijão que depois eu come-  
ria para repor o de ontem suado,

mas por imagem, quiçá por profissão e  
também porque eu crescia. Em algum sentido, para algum  
dos lados, qual?

- Se vire - disse meu pai.

Me virei, de cabeça para baixo, mantendo os pés no chão.

A primeira fotografia, eu olhava tanto ao redor dela, que só  
via que aquilo era eu-vertical cortando o horizonte, na ida e na  
volta, sem nem sequer dar um passo.

O movimento mais estático jamais feito e nunca tinha ido  
tão longe  
e não estou nem perto de chegar.



A partir do contato com a poeta e antropóloga gaúcha Marília Flôor Kosby e seus escritos sobre a relação transespecífica das mulheres com as vacas na cultura agroindustrial do Sul rural do país, percebi e assumi uma aproximação maior do meu trabalho artístico com um contexto vivenciado do trabalho no campo e da minha relação com o conhecimento a partir das matérias orgânicas e vivas, direta e manualmente ligadas à carne. Carnes que muitas vezes eram produzidas ao redor de casa, nos corpos dos seres de estimação a serem comidos. Colaborava cortando-os e moendo suas partes na mesma máquina de fazer bolachas.

Cortes e ferimentos profundos foram retomados e chamados a doer também nos meus músculos, no meu passado, trazendo à superfície pensamentos sobre a forma como fui educada, os conhecimentos gravados no meu corpo.

Os “paninhos” de reter sangue menstrual que muitas vezes usei e pendurei na cerca da horta para secar, voltaram à lembrança enquanto eu pintava meus tecidos e os cortava como se fossem músculos. Pintava-os como se a tinta se transformasse em sangue falso.

Percebi, nesse momento, que o Mestrado trouxera práticas de estudo de grande abstração. Estudar, na rotina em que fui educada, nunca foi um trabalho, mas um privilégio de quando não se tinha que ir à roça, o que despendia dobras físicas, não somente subjetivas.

A professora de mim pensava agora no passado, em como se dobraria ao agora. Precisei, e precisarei ainda, continuar voltando mais um pouco, voltar para a terra.



































## Dobra porque já foi dobrado

Os vincos nas pernas das calças sociais surgiam pelo modo como eram dobradas para ocupar menos espaço quando guardadas. Esses frisos, assimilados hoje em dia como moda, vem da sua remissão à impossibilidade de serem desfeitas essas marcas.

O nosso trabalho era cíclico e feito de redores de casa.

[...]

Na roça, tudo é lá fora e quanto maior o campo de visão que alguém possa ter, mais longe alcançará sua consciência de que é possível estar preso a um espaço aberto.

[...]

Se ao mesmo tempo, pertencer a este local é uma necessidade ou uma inevitabilidade, tanto quanto escapar dele, tornando-o outros lugares e cruzando verticalmente a linha de suposta divisão entre terra e céu, talvez seja porque, de modo irreversível, meu corpo foi agricultado entre o milho e a erva daninha arte.<sup>29</sup>

Quem fez meu corpo? Observo meus pais, demoradamente, comparo-os entre si, comparo-os comigo e vejo: não foram eles. Tão de longe vem meu corpo que eles esqueceram o que significa. Transmitem-no como um texto de dez mil anos, reescrito inumeráveis vezes, reescrito, apagado, perdido, evocado, novamente escrito e reescrito, uma oração clara, antes familiar, tornada enigmática à medida que transita, em silêncio, de um ventre para outro, enquanto a língua original se desvane.<sup>30</sup>



## O que pode um corpo que dobra?

Entre as muitas perguntas que permeiam as intenções e os processos do trabalho aqui apresentado, está o desejo de descobrir “o que pode o corpo”<sup>31</sup>. Dado que não conseguiremos perceber essa potência de outra maneira, a não ser pela experimentação, a resposta é provisória: um corpo pode dobrar-se continuamente, em múltiplos, em uma, ou muitas, poéticas<sup>32</sup>. Persegue-se possibilidades, não uma resposta que me faça parar.

Nessa performance-vida, nessa produção de “vida como obra de arte”<sup>33</sup>, o método de pesquisa é também um dos temas, o trabalho de arte só continua porque não se sabe ainda o que se vai produzir. Foi por isso que ele começou.

Motivações ambivalentes fazem da ação de dobrar uma prática possível, necessária, às vezes inadiável, sempre repetida, persistente aos dias, nos quais a repeti, me repeti, ensinei, aprendi, esqueci. Curvar-me ao chão e ao próprio corpo muitas vezes foi uma forma de vincá-lo, fazê-lo inerte e compacto. No mesmo gesto, me movimento em relação às estratificações<sup>34</sup>. Posso criar novos espaços de cinesfera. Sinto-me ilusoriamente blindada aos afetos, quando penso que sim, fico porosa. O espaço criado pela dobra por vezes é proteção. Em outras, um abismo profundo do si mesmo onde nunca se termina de cair. Um modo de desestruturar o corpo organizado. Encubro alguns órgãos de identificação. Em seu todo, meu corpo não é mais aquilo que se reconhece

prontamente como figura humana. Parece semente, concha, uma batata, o coração, um ovo. E se reconhecido como corpo, inquieta por não se portar como o esperado.

A exigência de flexibilidade além das tarefas cotidianas, testa a ductilidade da matéria de que sou feita, o quanto essa pele, músculos, ossos, nervos, água, poderia se deformar e “dar de si” antes da ruptura. Procuo meu estado de resistência confrontando a minha disponibilidade de reagir a forças que agem em mim sem que eu possa mapear. Ao dobrar estou constantemente tentando entender o que me motiva e o que me impede. Isso me requer resiliência, capacidade de adaptação as mudanças e de retomada à forma original depois de deformar. Resignação quanto ao risco de comprovar a impossibilidade de retornar a uma forma original.

A dobra repete-se no corpo e alterna-se nos espaços e nos tempos. Ela abre o corpo e paradoxalmente o fecha em si numa ação solitária e reflexiva. Movimenta e imobiliza. Inventa um olhar da outra de si por um método fotográfico – também uma forma de dobrar – de autorretratar-se com máquina e temporizador.

Deleuze desenvolve o conceito de dobra a partir de interlocuções com Foucault e Leibniz, mostrando que “a forma mais geral da relação consigo é: o afeto de si para consigo, ou a força dobrada, vergada. A subjetivação se faz por dobra.”<sup>35</sup>. A dobra é um modus operandi da subjetivação, refere-se a um regime existencial intermitente da investigação do si pela qual crio formas de relatos particulares, “escritas de si”<sup>36</sup>. Pode-se contorcer o conceito e a ação de dobrar em muitos sentidos, redobrá-lo, desdobra-lo.

Desdobramentos são feitos aqui em uma criação poética que abarca ideias de mulher nas paisagens naturais, na fábrica, na



casa, na escola, no campo das artes, diferentes espaços ocupados pelo corpo em devir. Busca-se uma escrita-ato aliada às imagens em interlocução com artistas visuais e escritoras em resistência e êxodo.

Mais do que obras de arte, essa é uma prática artística, um modo de ser e de agir. Movimento em uma poética ou *autopoiesis*<sup>37</sup> para produzir forças e lançar-se ao “fora” com o próprio corpo. Entre a curvatura do contorno que tenta delimitar o corpo e o ambiente em que esse corpo é inserido, nos territórios de existência ora mistura-se o humano e o ambiente, ora acontecem embates.

Os “territórios existenciais”, como os chama Guattari, são territórios ainda não dados, não aparecem como um ponto já preexistente, fixo num mapa. São localização espaço-temporal, ou seja, uma configuração que vai se dando no tempo e no acontecimento, um território vivo, em formação, sujeito a modificações, constante processo de feitura. As paisagens são invadidas por meu corpo. Meu corpo é invadido pelas paisagens. Às vezes, a sensação é de pertencimento. Às vezes, de total exclusão. Me coloco em conflito ou simbiose com esses lugares, mas penso-os como se não existissem previamente.

Camuflagens, contiguidades, codificações me dão sequências narrativas ou incidem como subversões do próprio processo. Através de um gesto artístico, vai se construindo, da matéria à forma, com o ambiente e corpo que dobra, um plano relacional. Essa performance artística mistura-se com as relações do que se vive e o que já se viveu, nesses locais, casas, mato, terra, antigos, novos, por fazer. Quantas vezes, até quando se realizará essa ação, onde se quer chegar, são respostas que não se sabe.

É por isso que se continua.





## Dúctil

adjetivo de dois gêneros

1. que se pode conduzir, guiar, direcionar; manejável.

“rio d.”

2. que se pode estirar ou comprimir sem se romper ou quebrar; elástico, flexível, moldável.

“metal d.”



## Como se dobrar:

manual, plástico, elástico de A-sujeitamento

Nessa posição, um trabalho deslocará suposições.

Algumas notações:

1. O corpo dobrado: ao meio, o vinco é no útero vazio, uma dobradiça na moleira do ser.
2. Corpo de quem: meu (resposta prática e política, possessiva? talvez fictícia).
3. A câmera: mecaniza-se um olhar humano no passado para um quadro sem o seu elemento principal.
4. O elemento principal: uma elementa?
5. Cabeça: parte do corpo capaz de girar o eixo do mundo. De pensar com os olhos no não habitual. Os olhos, por serem redondos, dificultam identificar se estou olhando ao contrário, com os círculos invertidos. Gira-se o mundo, vira-se a cabeça, os olhos começam a rodar. Nem eu sei se entendi o que acabo de dizer.
6. Locação: Qualquer local (em) que se queira deslocar.
7. A verdade: a sujeita mente.

## Quebras de corpo e de regras:

dobra, mas quase

- São requeridos alongamentos diários para conquistar o estado de flexível.
- Exigência concernente a outro tipo de academia.
- Tem dias em que o corpo não.
- A ductilidade pode ser treinada nos humanos, mas funciona mesmo com os pregos.
- Movimentos não concluídos em direção a uma dobra “completa” ou impossibilidade total (com desejo expresso por escritos) serão considerados “tentativas” e incluídos na categoria de “quase”.

### Dobra completa

Não.

Por um dos lados tem que entrar mundo.

### A meta

“Não vamos colocar meta. Vamos deixar a meta aberta, quando atingirmos a meta, nós dobramos a meta.”<sup>136</sup>

(Também porque, com a reforma da previdência, vamos ter que trabalhar dobrado).



## Critérios da [d]obra

[ Os muito rígidos quebram. ]

Para escrever com este trabalho artístico, precisei não escrever sobre ele. Ficou difícil. Ou seja, fiz tudo junto. Não deu para esperar ficar pronto. Simulei uma conclusão provisória, aparente. Lidei com a falsa previsibilidade deste fazer. Fingi escrever “sobre”, “depois” e assim acreditava encontrar os critérios dessa produção poética que, no momento, continua. Procurava, como Barthes procura na fotografia um universal, a partir da suspeita de que entre a subjetividade e a ciência poderia haver uma “nova ciência”. Ainda procuro os critérios. Juro que procuro. Ele confessa, confessemos: resistimos apaixonadamente a qualquer sistema redutor.

As formulações desse trabalho só poderiam ser pessoais, indissociáveis de emoções. Um olhar de análise cerebral é pouco possível e bastante pretencioso. Uma pretensão que chega a ser violenta, mas a gente tenta. Confesso que procuro também nos foras da poesia, onde perco mais coisas do que eu tinha. Assim, essa atividade artística se dá por algumas “regras artísticas” e suas quebras:

1

É sempre meu corpo, ou este, como nem Hilda soube: “sou eu esta mulher que anda comigo”<sup>137</sup>? É o mesmo, “eu-muitas”, cor-

po-em-dúvida? Acredito vendo. Ele me vê, nem sempre coincidimos. O que é que fica para que possamos nos encontrar?

E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afetos.<sup>138</sup>

1,1

Sou fotografada por mim ou por ninguém. Os disparos da câmera são acionamentos programados para logo depois. Fica um rastro de tempo. O temporizador é rápido, embora o tempo tenha a mesma imensurável duração da sensação. Sensação de que passou. Alguma coisa se passou. Passar bem. Entre a liberação e o posicionamento para a ação solitária há um curto espaço. Sim, um espaço, caminhado, corrido, tropeçado. Uma ação, que dura, que termina. Fusão entre o que planejei e o que eu pude executar com meu corpo-assunto. Às vezes, confusão.

1,11

A câmera é quase um ente. Poso para um olhar meu do passado para essa cena em que entro, projetando uma imagem minha para o futuro. Planejo as imagens num enquadramento sem o assunto principal. Sou a modelo e quem a fotografa. “O que meu corpo sabe da fotografia?”<sup>139</sup>

1,111

Quero compor com o ambiente, isso inclui ser nele um corpo



estranho.

1,1111

Não poderia não ser, na foto fica provado.<sup>140</sup>

1,11111

Realizo a ação mais de uma vez, para comparar com uma outra possibilidade. Realizo uma ação e às vezes escolho outra na edição. São diferentes das diferentes.

1,111111

Edito os olhos dos outros.

1,1111111

Aos olhos dos outros, sou editada.

## A subjetivação dobra

entrar no espaço interior equivale a sair?<sup>141</sup>

A multiplicidade e a criação forjam o conceito de dobra encontrado por Deleuze em Leibniz. A dobra é o transbordamento de todos os limites, mostra as operações que levam ao infinito, como se o mundo estivesse virtualmente dobrado em cada alma. A dobra ganha terreno variando, bifurcando, metamorfoseando-se.

As linhas retas se assemelham, mas as dobras variam, e cada dobra vai diferindo. Não há duas coisas pregueadas do mesmo modo, nem dois rochedos, e não existe uma dobra regular para uma mesma coisa. Nesse sentido, há dobras por todo lado, mas a dobra não é universal. É um “diferenciador”, “um diferencial”.<sup>142</sup>

Dobro-me para ajuntar o que cai, para trabalhar, amarrar o cadarço, para amar ou por odiar. Me dobro por cima desse computador para fazer isso que me dobra. A subjetividade é um território particular da minha relação comigo e com o mundo e também pode ser constituída pela coletividade. Um dos códigos sociais possíveis é o indivíduo, modo do capitalismo moderno. A



subjetivação é um processo que produz territórios de existência sempre ligados à uma formação histórica determinada e singularmente traduz o modo de flexão que produz curvatura diante de certas forças. Esse é “processo sem forma, que produz formas”<sup>143</sup> e se substancia por forças que perpassam essas formas, em dobras. Assim se estabelecem relações de poder, um poder que se choca e se exerce contra e sobre si. A sujeição aos poderes normatizadores encera o sujeito em certos tipos de comportamentos e torna-se uma espécie de “apego” à própria identidade, o que naturaliza as práticas e processos de ir contra os mecanismos de poder que nos disciplinam.

Para Foucault, lidamos com uma incapacidade de “ultrapassar a linha, passar para o outro lado”, ficamos sempre do lado do poder. O ponto mais intenso de nossas vidas é quando nos chocamos contra ele, tentando “utilizar suas forças ou escapar às suas armadilhas.”<sup>144</sup> O poder que toma como objetivo a vida, suscita uma vida que resiste ao poder.

As relações transversais de resistências, no entanto, não param de se estratificar e o corpo, em sua instabilidade é onde poderíamos pensar a experimentação como resistência, mas ele constantemente significa as experiências.

Segundo Paola Zordan,

[...] a única perspectiva impossível de ser percebida por um corpo é exatamente aquela que esse habita. Aprender esse plano sensorial tocado pelo corpo é dobrar a superfície sobre si mesma, criando um lócus para a experiência sobre si mesma, tornando-a habitual, habitável. Mas mal essa dobra se cria, tentando familiarizar uma experiência percebida, uma nova perspectiva se faz sentir. Pois tudo o que estava fora, na exterioridade do

experimentado, lança suas forças no interior, impelindo a uma nova aprendizagem de signos, outra dobragem das forças que formam a superfície que o corpo experimenta.<sup>145</sup>

Para construir um corpo que oscila “[...] entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera”<sup>146</sup>, é preciso desfazer o organismo, buscar o “Corpo sem órgãos”. Nesse processo, no entanto, é impossível agir sem ferramentas, é preciso conservar um pouco de estratos com os quais se possa responder à realidade, não se esvaziar totalmente porque isso seria cair em uma linha de morte.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação; [...] pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos.<sup>147</sup>

Imitar um estrato é, nessa pesquisa, imitar a si, com algum grau de consciência, mas sem o controle dos resultados. Buscar linhas de fuga sem se esquivar, fugir lá dentro. Entender que, ainda que se opere em um âmbito acadêmico restrito, é necessário manter-se ligada a ele para produzir algumas fissuras e enxergar de novas perspectivas.









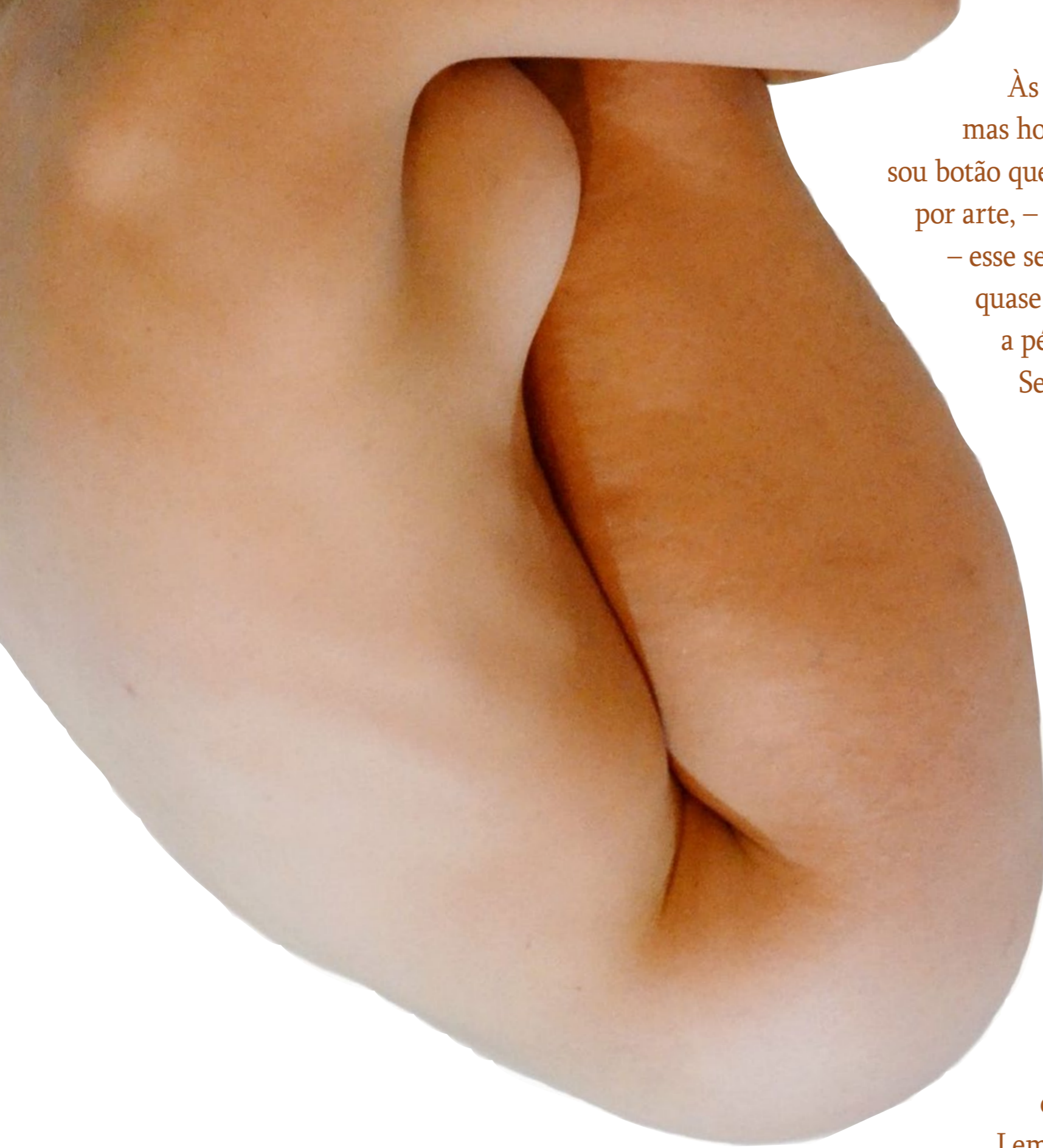












Às vezes sou não,  
mas hoje  
sou botão que caiu do meu vestido, que  
por arte, – esse artifício humano –  
– esse sentimento miçanga –  
quase engoli  
a pérola de plástico que fugiu da casa mostrando os mamilos.  
Se a ostra que não foi ferida não produz pérolas,  
quão belo pode ser contornar o pescoço com um colar de calos que  
brilha?  
Abrir uma fila de cortes de 1 cm numa linha vertical no meio do  
peito, é beleza que desabotoa dor e arrebenta se o vestido for justo  
e você respirar muito fundo uma injustiça.  
Valéry escreveu O homem e a concha e a girava entre os  
dedos para analisar sua espiral.  
Que homem pensante!  
Como segura-a bem com a razão!  
Se eu escrevesse A mulher e a concha, a concha é que  
insegura,  
giraria a mulher para fazer-lhe sentir o corte entre os dedos,  
que poderia lembrar-lhe de olhar pelo corte entre as pálpebras  
para os cortes entre as suas continuações, finitas.  
Lembraria também do corte entre as pernas,  
essa concha aberta, sangrenta,  
com uma pérola pendurada por fora  
e mesmo assim tão difícil de encontrar.  
Lembraria de todos os entres,  
por onde todo mundo entra  
e vaza o destino  
de não conseguir segurar nada.



## Femininos registros?

Acomodar um “modo feminino” de criação exigiu uma desconstrução das disciplinas acadêmicas tradicionais na arte e em várias instâncias da educação ao longo dos tempos. A arte performática feminista dos anos 70 é uma revolta contra os papéis limitados pelo sexo e se constituiu, para Michael Rush, um “modelo cultural de movimentos de liberação”, o que se estendeu por todo mundo, incluindo também homossexuais, negros e outros grupos marginalizados. As performances públicas multimídia, mais do que manifestação artística, eram ações feministas comprometidas com visões políticas, como se vê já no título do vídeo *Não ter poder é ter poder* (1978), da alemã Ulrike Rosenbach.

A radicalidade contra os cânones das formas tradicionais da arte e a preferência pelo uso de novas mídias como a performance e a instalação são algumas das evidências de uma sensibilidade estética diferente dos ideais masculinos identificadas pelas feministas americanas e francesas. Para essas linguagens efêmeras, o registro fotográfico se consolidou como modo de permanência da representatividade de seus trabalhos, um tipo de documentação que se situa entre a ação e a imagem. Carina Sehn diz, a partir de Auslander, que a performance tem “uma relação ontológica com sua documentação”<sup>148</sup>. Uma fotografia ou vídeo, para ela, mais do que ser uma representação, podem conter em si a própria obra. Essa autonomia discursiva da imagem tem, segundo Luciano Vi-

nhosa, três modos mais recorrentes: “1) colagem; 2) montagem e 3) mise-en-scène”<sup>149</sup>, mas o que está em comum é o enfoque na presença do corpo do artista.

A Arte/Educação multicultural e a consolidação da arte dos anos 70 foram, para Belidson Dias, pilares do pós-modernismo artístico em que se ampliam abordagens de classe e de expressão de um estilo pessoal do artista, para novas categorias, como gênero e sexualidade. O surgimento da fotoperformance e do registro de uma arte não durável está associado à questão feminina, de contraposição a sedimentações, fluxo, efemeridade, movimento. Também, para ele, o caráter “inquieta” do que é chamado de *queer* (em alemão *quer*: “atravessado”, em latim *torquere*: “retorcido”, em inglês *athwart*: “transversalmente”), denota bem o permear as várias categorias, um entre-lugar, espaço transversal, que, embora identificado, segue tentando não se institucionalizar.

Poucas definições rígidas não iriam contra a própria prática artística que nomeiam aqui. É intencional em minha pesquisa não focar em categorizações ligadas à definições estanques de linguagens artísticas e reelaborar as fotoperformances que faço renomeando-as de *fotodobragens*, para, assim, abarcar um método pessoal de uma ação e tema específicos da minha poética.

Nas *fotodobragens* objetiva-se a fotografia, mas considera-se o registrar como ação. A fotografia que persigo como resultado é também um meio de pensar sobre essa prática. Aquele que se relaciona com a imagem, distante desse texto sobre ela, pode saber que para a realização das fotografias utilizo esse método autorreferencial – que olho para um enquadramento sem o corpo, que opero um temporizador, que faço isso solitariamente e que esse corpo é o meu – mas pode também relacionar-se com as imagens sem essas informações.



No contexto dessa pesquisa, as questões da prática das fotodobragens tem sido um caminho filosófico para compreender os processos de subjetivação, educação dos corpos e o olhar de si e do outro. O que é anterior à foto, especialmente os motivos imprevisíveis das escolhas dos lugares e a ampliação da noção de “registro”, estendida para outras significações, além das de um registro como estabilidade imagética, são questões que não me permitem parar. Quero as impressões e os efeitos desses “registrar”. As marcas corporais visíveis e as ocultas, os caminhos percorridos, as pegadas já apagadas, o que se absorve do meio em que se vive e o que se devolve a ele enquanto se leva uma vida. Nela, tal como na reflexão proposta do “corpobra” em que Antônio Manuel envia ao júri do 19º Salão Nacional de Arte Moderna, em 1970, uma caixa contendo uma fotografia em tamanho real de seu corpo nu posando como escultura no museu, O corpo é a obra.



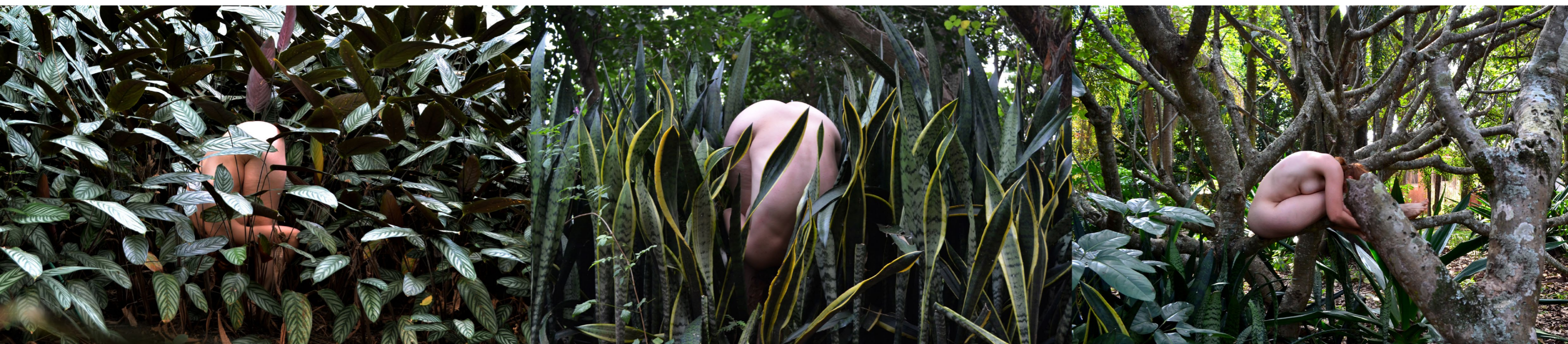
## Sedentarização fotográfica e desterritório: ao redor do corpo algo se move

No menor indício de que algo vai acostumar, a dobragem começa a sair do corpo. O lugar se empresta a ele, fazendo-o girar. O espaço de fora se abre mesmo quando o corpo fecha. Entre corpo e ambiente logo acontecem problemas de propriedade. Quem é de quem? Quem desloca e quem está deslocado?

O corpo esculpido pela máquina fotográfica fica sólido ao ser capturado. Então o movimento cessa?

Há fotodobragens em que o corpo é apenas mais um componente. Em outras, pode ser elemento central. Pura presença.

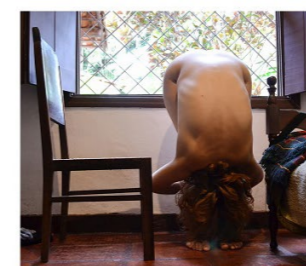
De humano até a deformação, se tornaria irreconhecível, não fosse pelo fato de que se repete em todas as fotos, tornando-se o elemento recorrente. Já me localizo nas imagens, não pelo espaço, mas por onde estou nelas. Causar ao corpo misturas com as plantas, com o espaço, o confunde e nem sempre combina. Como um corpo no meio social, nas fotografias, ele sofre imposições do entorno, entorna, estorna, é contornado, contorna, fecha-se ao desconhecido, o traz para dentro, conhece, se desconhece, é mole, endurece.





- Para onde vão os trens,  
meu pai?

- Para Mahal, Tamí, para Ca-  
mirí, espaços no mapa, e de-  
pois o pai ria: também para  
lugar algum meu filho, tu  
podes ir e ainda que se mova  
o trem, tu não te moves de  
ti.<sup>38</sup>





## A imagem dobra

Percorro espaços escolhendo enquadramentos que visualizo pela câmera sem a presença do corpo. Aciono o temporizador do aparelho. Caminho, nessa exploração da paisagem - como fotógrafa e objeto da fotografia - e me posiciono nesse local, dobrando o corpo. Alguns segundos depois, materializa-se o registro. Sou fotografada enquanto um corpo olhando para si mesmo, dentro de um quadro que delimitei nos segundos anteriores, no passado, quando o corpo ainda não estava no cenário.

Criam-se, assim, cruzamentos de pontos e tempos de vista, duplicações e espelhamentos ziguezagueantes. Depois que o temporizador dispara e captura a imagem, congelando aquele instante, olho para a imagem do corpo estatizado que agora torna-se confuso quanto à constituição de um “eu”. É como se ele fosse dissociado de uma identidade minha. Aproprio-me, como artista e como pesquisadora, desse corpo tornado imagem, que não é mais meu, embora eu o tenha como objeto. A imagem é, então, editada por “olhos de depois”, num outro seguimento da sua produção, a partir da qual serão criadas mais camadas em edições e escrituras, “novas repetições” da ação, outras relações em outros contextos, dobras textuais.

Um gesto de quase-sempre repetido. Decretamos a morte de um instante e o repetimos para a eternidade “mecanicamente ao infinito o que nunca mais poderá repetir-se existencialmen-



te”<sup>39</sup>. Mas não fico só com essa imagem. Não fico só, embora as imagens sejam produzidas solitariamente. Continuo a movê-las depois dessa suposta imobilização pela fotografia, através de edições com cortes, pinturas, montagens, inserções gráficas.

Barthes queria que sua imagem fotográfica fosse “móbil, sacudida entre mil fotos variáveis, ao sabor das situações, das idades” e coincidissem sempre com seu “eu”, em profundidade. Mas admite que é ele mesmo quem não coincide com sua imagem, pois ele é “leve, dividido, disperso”, enquanto sua imagem é “pesada, imóvel, obstinada”.

Ah, se ao menos a Fotografia pudesse me dar um corpo neutro, anatômico, um corpo que nada signifique! Infelizmente estou condenado pela fotografia, que pensa agir bem, a ter uma cara: meu corpo jamais encontra seu grau zero. <sup>40</sup>

Na realização de minhas fotografias ninguém assiste.

É como se não houvesse um “ao vivo”. Embora pudesse procurar algumas denominações e trabalhos cuja técnica se assemelhasse até conseguir colar numa linguagem nomeada o que faço, o meu fazer será sempre constituído também de criação de uma linguagem própria a ele. Poderíamos unir quesitos suficientes para enquadrá-lo na arte, na fotoperformance, trabalho necessário de inclusão para apreensão do sistema. Escolho, no entanto, dirigir esses esforços mais em função de criar um novo nome, para uma nova situação, como parte do trabalho.

Escolhi “fotodobragens”, por se tratar de um tipo de dobra corporal que a foto incita. A intenção de fotografar é primeira, suscita no corpo o dobrar-se e, posteriormente a realização, se

encontra no registro dessa ação questões geradas para o uso dessas fotos. É, para mim, fruição e criação.

Como trata-se de auto fotografar, a imagem escapa bastante ao planejamento. Uma imprevisibilidade deseja ser preservada. Persigo os resultados de olhar meu corpo depois. O corpo visualmente projetado antes da foto nunca é atingido. A projeção é um desejo não satisfeito. É justamente na preservação desse desejo que o trabalho continua. Um olhar de fora para o corpo, seguido de um olhar do corpo para o fora, depois, do corpo para sua imagem. Vários rebatimentos. Esse corpo olha para um ambiente com projeção de movimentar-se e localizar-se nele, realiza essas ações olhando para si, fechado para esse ambiente e para esse olhar passado. Depois olha a imagem que gerou. Esse olhar posterior para si, reconhecendo-se ou não, confrontado, interessa mais.

Como a performance surge historicamente associada à contestação do objeto artístico ou obra de arte, o corpo nas práticas de muitos artistas, não é só uma corporalidade representada, mas suporte de arte, veículo dela. A performance tem uma “exigência de presença” que é a presença física do artista, para um público assistindo ao vivo, embora já nos anos 60 ela resultasse em trabalhos finais em outras mídias como vídeo e foto, estes, com caráter de registro.

Quando são os vídeos e fotos que engendrarem performances, quando o artista se coloca diante da câmera para ações, Regina Melim chama-os de “ações orientadas para fotografia e vídeo”<sup>41</sup>. Atualmente se vê também vestígios para contar uma performance, como marcas no local de realização, resquícios de materiais e processos utilizados.

Alguns problemas entre a aproximação com os rituais de vida, na performance e as ações das fotodobragens e do Eu me re-



pito se apresentam. Minha atividade distancia-se de uma ideia de realidade, cara ao *happening*. Há muito mais simulação, engessamento, o corpo endurece em ações quase contra-performáticas.

O apego à necessidade material do que é exposto de uma performance pode modifica-la antes de sua realização. Um relato não é suficiente, porque há uma necessidade de ser visual. Mas quando o que temos é justamente a imagem, é como se voltássemos à ação. Se “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”<sup>42</sup> e sim seu referente, o objeto desejado, corpo prezado.

Por ela forjo um desejo, finjo meu corpo.



## Corpo que fica no papel

Na internet pode-se encontrar uma teoria de que a espessura de um papel dobrado 103 vezes torna-se maior do que o universo observável. Cuidado com o que você cria! pode ficar maior que você - penso comigo agora que preciso jogar algumas páginas fora e percebo que não existe fora. Já é mais do que suficiente. Sobra. Sobro. Porque ficamos nós, professoras de artes, na famosa folha comum de papel sulfite A4, 75 g/m<sup>2</sup>. Por conhecimento empírico comprovado, ela não pode ser dobrada ao meio mais de seis vezes. A cada dobra, a espessura duplica e o tamanho cai pela metade. Fica dura, é pura verdade. Não recorri à bibliografia científica, mas acabo de testar. Mordi para forçar a sétima, sem sucesso. Se só acreditar vendo, faça você mesmo, com esse texto. Faça sair do papel. Mande imprimir essa página e dobre-a, vamos? A aula já começou.

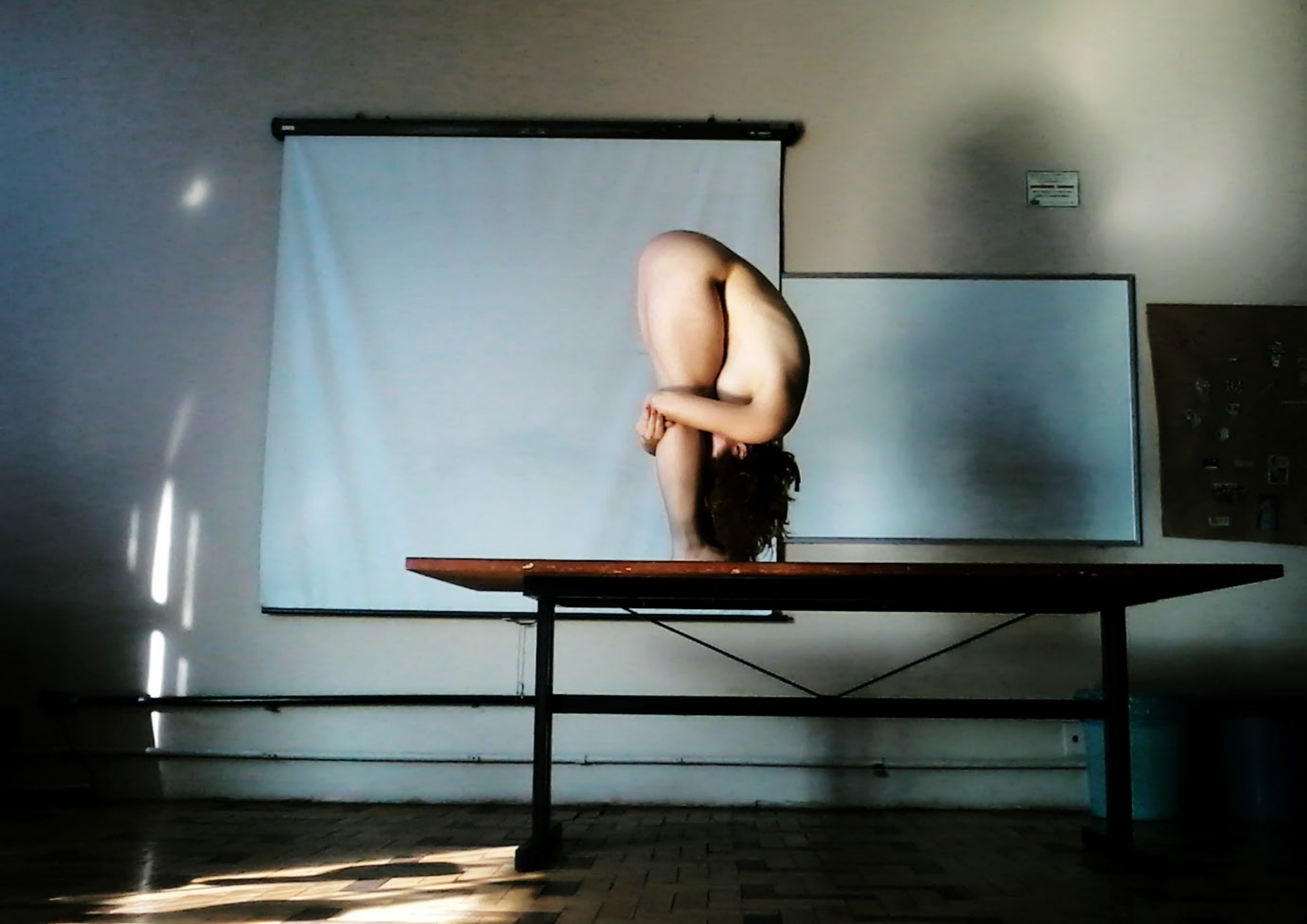
Na semana em que escrevi esse texto, reencontrei o rapaz que há alguns anos levava tonner para a impressora da biblioteca em que trabalhei quando cheguei a Porto Alegre, em 2012. Na época, percebi que ele não conseguia se comunicar falando, seu corpo continha um tremor. Era assim que era. Um rapaz um pouco tremido. Trazia a tinta e ia. Alunos como ele, e outros nem tão tremidos, se frustrariam muito e não conseguiriam fazer origamis perfeitos. O aprendizado escolar prediz sucessos e fracassos ou altera mesmo os futuros? O serviço de entrega de cartuchos pelo menino, foi sempre muito bem executado. Agora ele entregava panfletos na Rua dos Andradas. Os panfletos, ele os segurava muito firmes com uma das mãos. Com a outra, repetidamente arrancava, um a um, e, quase num golpe de espada alçava na frente dos passantes daquele modo súbito que in-

terrompe a marcha, mas que cada um de nós, à sua maneira bem pessoal, já desenvolveu o hábito próprio de ignorar e desviar. Peguei um quando fui. Peguei outro quando voltei. Nem lembro do que tratava o anúncio. Cursos preparatórios de vestibular, acho. Só olhei o verso. Na parte de trás dos dois panfletos se via, desenhado com nervuras, o mesmo rastro do puxão que ele dava. Ficava em cada panfleto, a marca de como o menino, com a força de uma das mãos puxava da outra que segurava o maço de folhas com mais força ainda para não perder nenhuma. Quando penso em dobrar papel, já não penso em origamis ou moldes. Essas coisas tão queridas e frustrantes das aulas de artes! Penso naquele golpe do menino a arrancar de si, à força, seu próprio panfleto. A arrancar do braço o seu gesto de trabalho repetido. Seu trabalho preciso e violento de reter e puxar. De segurar e dar. Coisa para qual não precisava nem pensar. Penso nas forças de outros meninos que já me acertaram maciças bolinhas dessas que rebotam e quicam pelas paredes e chão da sala de aula, eventualmente encontrando nossas cabeças, que nunca estavam voltadas para o local de origem do objeto do crime, do qual, tudo que se quer é saber o culpado e não o motivo. Na força com que fazem, na vontade com que jogam. Na folha inútil e inerte a qual dão movimento. Quando penso em dobrar papel, não penso em dobras retas. Penso na agilidade da ação de, dentro da mão, transformar o plano bidimensional em um objeto concreto da inutilidade, da energia retida e da raiva de estar em uma sala de aula.











## Dobrar mulher: dobrar papéis<sup>43</sup>

Precisaria dizer aqui de que noção de corpo estou falando?

Ao pesquisar a partir do meu corpo, busco que isso também seja ato político pelo qual respondo ou deliro, cometo delitos: o corpo de que falo é meu. O que faz com que o corpo em experimentação nessa pesquisa possa ser um corpo de mulher é, antes de tudo, falar em primeira pessoa e se dizer. Pesquisar a partir de si, de mim, talvez seja ainda pouco acolhido como objeto de pesquisa acadêmica. Ao tentar me aproximar dos “modos” de subjetivação não consigo fazê-lo fora de um conjunto de práticas e movimentos. Crio aqui uma relação, talvez ilusória, de ter propriedade do meu corpo. No momento estamos todas sob ameaça de perder isso que, repenso, um dia foi nosso? *Ain't go no*, canta Nina Simone. Se não queremos ter menos, muito maior é o fato de não queremos que outro nos tenha.

Como tantos, este é um corpo que não se forma ou se deforma sozinho. Resulta de alteridades, de relações de não-ser, de não-eu, de imposições a ser. Mais do que definir esse corpo na pesquisa, de modo geral, dizer o que é o corpo seria procurar a forma própria de uma indefinição. O mesmo acontece para dizer o que é um “corpo de mulher”, o que incorrerá deparar-se com a impossibilidade de definir ontologicamente uma mulher, restando apenas suas figuras paradoxais<sup>44</sup>.

Pedindo licença poética, Adélia Prado invade o poema de

Carlos Drummond de Andrade parafraseando seu *gauche* do *Poema de sete faces* (1930), numa mulher. O eu lírico afirma (e se afirma): “Mulher é desdobrável. Eu sou.”<sup>45</sup>

Se as “definições” de mulher sugerem flexibilidade, ductilidade, resistência, resiliência, volatilidade, dobra, elas são indefinições. Se há alguma coisa que torna esse corpo feminino, não é uma questão biológica, mas sua capacidade subjetiva de ser flexível, o que só se mostra como prática. Se todos os devires passam por um “devir-mulher”, como diz Deleuze, a mulher é justamente o “vir a ser”, uma potência de multiplicidade, força de variar, mistério do indefinível, algo não sedimentado, não molar, da ordem do minoritário.

O devir-mulher é a abertura para todos os devires inumanos. Na arte, o devir-mulher não se descola do devir-animal. É a força que dá o ovo e que gera o devir-criança: condão mágico da arte. Sem as forças venusianas, copuladoras e corporais, não há como se conceber a arte.<sup>46</sup>

Em nossos tempos, para Donna Haraway, um feminino reconectado com a terra seria algo impossível, irreversível uma vez que vivemos como ciborgues, numa indefinição entre humano e máquinas.

Não existe nem mesmo uma tal situação –“ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das



realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado.<sup>47</sup>

Em meu trabalho, dobrar produz um estranhamento, seja no corpo em simbiose ou em conflito com o ambiente, seja no enfrentamento das linhas territorializantes - subjetivas ou concretas - nas demarcações de espaços, horizontes, contornos humanos, outros corpos animais e vegetais, sombras, vultos. Esse estranhamento pretende colocar em crise o estrato mulher, suas codificações e as interpretações nas quais o corpo é modelado a partir de questões puramente biológicas. Nessa posição desfaço a ideia de mulher em mim e apresento um corpo oval, pele, carne, rosto omitido e propositalmente revelado até o desgaste em *Eu me repito*.

A dobra pode abrir sulcos, estriar a suposta linha de separação entre o dentro e o fora, fissurar as configurações identitárias estanques - de gênero, mais especificamente - o que faz dela uma questão ética da atualidade, colocando-se contra as máscaras sociais.

Se, em determinado momento, resolvo identificar que a dobra se dá na região uterina, isso pode evidenciar um “autogerar-se” nos processos de subjetivação, o que coloca em crise a sujeita de si. Mesmo que esse corpo esteja em uma ambivalente relação de mostrar, pela nudez, mas esconder, pela posição, volto aqui ao reconhecimento do útero, não para identificar, mas, para, identificando deslocar demarcações. Partindo da relação entre o signo mulher - mulher artista, pesquisadora e objeto dessa pesquisa - e o útero - enquanto conceito amplo, ligado ao feminino - gerar também concerne a outras criações e outras vidas muito além de uma relação de mulher-mãe<sup>48</sup>, especialmente a criação na arte.

Feita continuamente, a ação performática de dobrar produz

vórtices corporais: remonta a posição fetal, um corpo encolhido, suprimido, fechado em si, que, no processo de viver, ascende, abrindo-se ao espaço e aos outros corpos. Corpo que vai fazendo-se e desfazendo-se em pequenas mortes diárias, até que, qual uma folha vegetal murchando, volta a declinar-se, enrolando-se até o mínimo, retornando à pura matéria, fértil ao nascimento de outros corpos. E assim ciclicamente, em eternos retornos de repetições que, somente ao repetirem podem produzir diferença.

[...] as dobras variam, e cada dobra vai diferindo. Não há duas coisas pregueadas do mesmo modo, nem dois rochedos, e não existe uma dobra regular para uma mesma coisa. Nesse sentido, há dobras por todo lado, mas a dobra não é universal. É um “diferenciador”, “um diferencial.”<sup>49</sup>







a mulher é uma construção  
a mulher é uma construção  
deve ser  
a mulher basicamente é pra ser  
um conjunto habitacional  
tudo igual  
tudo rebocado  
só muda a cor  
particularmente sou uma mulher  
de tijolos à vista  
[...]

(a mulher é uma construção  
com buracos demais  
vaza

[...]  
nada vai mudar –  
nada nunca vai mudar –  
a mulher é uma construção <sup>50</sup>

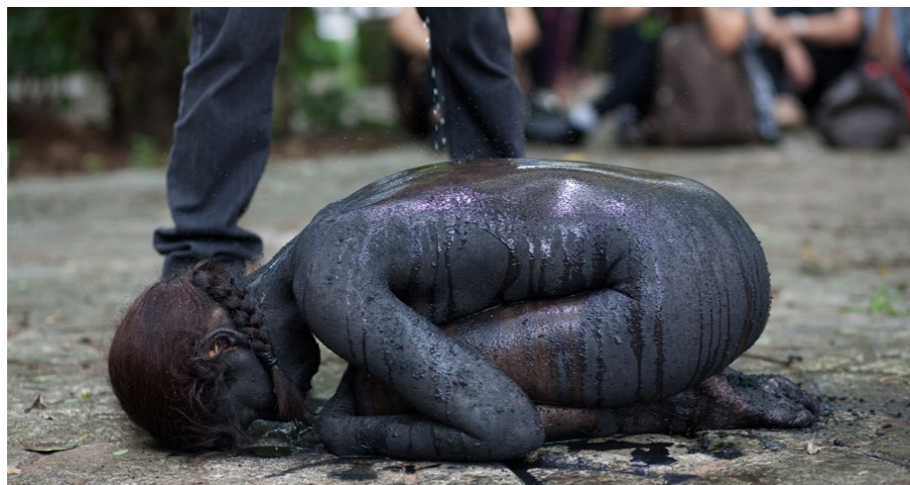






Para onde levam as linhas de fuga?





Piedra (2013)  
Regina José Galindo

## Dobrar o impossível

Antes de concordar com Clarice Lispector de que “o que verdadeiramente somos é o que o impossível cria em nós”<sup>51</sup> gostaríamos de perguntar:

Somos verdadeiramente?

O que o impossível cria em nós?

Do impossível se cria?

Nele. Contra, tanto, enquanto, sobre, sob, entre. Mas a porta está fechada! Então fora (de casa, da escola, da universidade, da arte?). Então dentro (de casa, da escola, da universidade, da arte, que arte?). E dentro e fora de si. Fora do sistema. Do “cis”. Nas extremidades. Nos extremos. Em meio (aos homens), no meio (artístico?), sem meios. Apesar de. Se cria. Porque o impossível é feito de nós. Nós no início da sutura, para que não se perca a linha, para que se previna as linhas em fuga. Nós de gravatas que, com toda suavidade forjada ao nosso “ser mulher” atamos amigavelmente aos pescoços masculinos. E nós, sem gravatas, não podemos gritar. Sequer falar com raiva. Nós na garganta. Nós no saco dos pães que é nossa culpa se não estão tão macios quanto nossa fala, com os quais é engraçado brincar de provocar-lhes asfixia libertando-os antes que a fome mate, depois de quase respirarmos de tanta possibilidade, não a tivéssemos jogado fora junto com o plástico. Nós provisórios nos cadarços dos sapatos dos fi-



lhos, estes que devem desatar sem nós e que eternamente voltam a nos puxar, bem mães, mesmo quando não somos, aos seus pés.<sup>52</sup> Nós dos suicídios, também meus e seus, providenciados, também por eu e você, e “essa morte era minha”<sup>53</sup> nos corpos de tantas mulheres, aqueles corpos poéticos espetacularizados na figura da artista romântica que no despencar retorna ao feminino carne, de pescoço, roxo, então existe, sim, agora realmente, sabemos que existiu até não querer mais.

O impossível é feito de nós. E nos faz. Nos faz desatar, desatinar. Desatamos nós nascidos das nossas próprias mãos, manuais de nossas mães, aprisionamentos a que supostamente somos submissas ativas. Passionais. Do afeto s[c]elado. Da casa. De casar. De coser e de cozer. Das subjetivações que nos preenchem, boas sujeitas, com um corpo de existência pré-moldada.

Que serve, ou então não serve<sup>54</sup>.

Criamos pela impossibilidade dessa mesma coisa. Que nos faz criar? Quando criar nos faz. Criamos nós mesmas, como criamos galinhas, milhos, filhos e mundos. Imundos de impossibilidade. Mundos possíveis, não mundos de possibilidades. Mundos-desvios entre os impedimentos sociais, culturais, religiosos, biológicos não lógicos (quantos mais?) e aquilo tudo, o que resta: o fictício, o ilimitado.

O impossível é feito de nós, com eles costuramos ficções.

Nossas personagens não têm vidas muito melhores que as nossas.

O impossível é infinito. É preciso dobrá-lo tanto em esper-teza quanto no sentido mais gestual e carnal da palavra dobra. Iludi-lo. Passá-lo à ferro quente encostando-lhe suas partes contra ele mesmo. Deixar-lhe vincos. Saber dele a sua e a minha ductilidade. Esticá-lo desde a cintura até fazer-lhe um espaço largo.

Arregaçado, frouxo, mole. Inconstante. Por onde possamos circular ou nos debater com alguma folga. Remoê-lo sempre, mais caprichosamente do que se faz com passados e com bifés chiclés malpassados. Como quem já mastigou e já foi comida, ruminar só porque se tem estômago para isso. Enganá-lo, mais do que a nós mesmas.

Será a poética a única-coisa sempre-possível? Talvez algumas falas só seriam possíveis em modo poético. Para estender essa ideia seria preciso ainda falar de poética como algo que nem sempre se realiza. E assim uma poética pareceria ser alguma coisa no lugar onde alguma outra foi omitida, a ficção do possível.

As artistas aqui citadas são mulheres que perturbam minha vida de mulher artista professora pesquisadora, cega fascinada, com poucos critérios, mas ciente de que deixo excluídas muitas “outras” (no sentido mais profundo de alteridade) menos brancas, de classes sociais diferentes da minha, em localizações e formas que ainda não cheguei. Mulheres publicadas, mulheres acessadas. Torná-las adjetivadas, atravessando-lhes sadicamente o abdômen com predicativos é intencional e irônico. Aqui escolho algumas que o alcance de falar de dentro da academia me permitiu conhecer. O que as reúne, para mim, é falarem na arte como se estivessem a falar das/nas próprias vidas. Já estavam de algum modo próximas, porque toda produção artística feminina geralmente é aproximável como produção de mulher.

Uma questão que me inquieta muito como artista é que ainda não posso não dizer que se trata de um “corpo de mulher”. Muitas vezes, o “corpo feminino” acaba se tornando o tema em um constante “isso é sobre isso”.

Quando, num corpo de mulher, ele não seria/será?

A impossibilidade de ser as duas coisas se percebe no ques-



tionamento feito à artista francesa Louise Bourgeois (1911-2010) “O que é mais importante para você – ser uma mulher ou ser uma artista?”<sup>55</sup> Ela responde:

Para o bem ou para o mal, sou uma mulher; posso me tornar uma artista melhor, então isso tem mais importância na minha consciência.<sup>56</sup>

Ao intitular um ensaio de Por que não houve grandes mulheres artistas? (1971)<sup>57</sup>, Linda Nochlin mostra que o problema está na pergunta, nos lugares de fala e em quem fala. Poderíamos ficar apenas com a pergunta feita a Louise, que parece não aceitar a afronta do que é perguntado. Desvia o aspecto de excentricidade de ser mulher na arte e enfoca o seu ser artista. Não porque ignorasse ser mulher, ou aceitasse sua condição como imutável, tampouco porque não estivesse interessada em discutir esse assunto em sua obra, ele é presente, mas por um certo enfado em, como mulher, ter sempre que dizer-se mulher. Aos homens artistas, basta que o sejam, ninguém vai perguntar ou discutir sobre isso.

A maioria dos homens a vê como artista, como mulher artista ou como mulher?

Eles me consideram primeiro uma mulher, depois uma artista, porém não uma “mulher artista”.<sup>58</sup>

Neste caso, prefiro dizer “artista mulher”, assumindo uma hierarquia da ordem do uso das palavras onde o fazer se sobrepõe ao gênero dado. Sobre a palavra mulher perduram aprisionamentos

no “ou”. Na ironia da liberdade imperativa “escolha!”. Na autonomia entre as opções dadas. Na regra do “oposta à”. No excesso de “ser”, na incompreensão e não aceitação dos devires. A ideia presente na conjunção alternativa do “ou” é tão cara à palavra mulher quanto custa caro às palavras de uma mulher o “poder” de escolher dizer-se algo, sendo que às vezes há uma única opção e é preciso aprender a desejá-la. A uma artista é preciso ainda, tratando-se de mulher, dizer mais que artista, dizer artista mulher. Permanece um caso ético de necessidade de uma “escrita de si” como colocada por Foucault, amplamente presente no trabalho de Louise.

Você pode aguentar qualquer coisa, desde que a ponha no papel. Tem de fazer, para poder se segurar. Quando o espaço é limitado, ou quando é preciso cuidar de uma criança, sempre se pode recorrer à escrita. Tudo que você precisa é caneta e papel. Mas você precisa redirecionar sua concentração... Palavras conectadas entre si podem estabelecer novas relações... uma nova visão das coisas.<sup>59</sup>

Mas, se Foucault escrevia para não ter rosto, Louise, precisava das três dimensões, da forma, do objeto. Diante do indizível e insatisfeita com o esgotamento das palavras, afirmava “sou uma mulher muito concreta”<sup>60</sup> e mesmo que com as palavras se pudesse mentir um dia inteiro, isso seria impossível de fazer com o que se recria na experiência. Além de uma produção extensa na escultura, de gravuras e desenhos de seus “pensamentos-plumas”, Bourgeois escreveu muito em diários, como facetas literárias de seus temas por meio de aforismos, provérbios e em entrevistas.



Reconheço-me nessa necessidade de concretude da matéria em vários momentos em que, nessa pesquisa, abandonei meus materiais artísticos por achar que deveriam ser separados de estudos teóricos nos livros.

No pensamento da diferença, por vezes parecemos pairar, sem lugar nem concretude, sem ar. Foucault clama por “um pouco de possível, senão eu<sup>61</sup>sufoco”<sup>62</sup> e também “não peçam para que eu me defina”, defendendo, por outro lado, que em certos momentos é preciso e estratégico se identificar, tornar-se palpável aos olhos do mundo. Se pensarmos, com Deleuze, que o desejo não é falta, mas produção, e o real não se opõe ao virtual, mas ao atual, “a vida como obra de arte” pode ser um bom ponto para pensar a ficção na arte de artistas mulheres.

Existem, segundo Deleuze, com Foucault, “regras facultativas” que, nem determinantes, nem coercitivas como no saber e no poder, podem produzir a “existência como obra de arte”. São regras capazes de gerar modos de existir, estilos, ou novas possibilidades de vida. Nietzsche tratará como “operação artista da vontade de potência”, afirmativa de vida. As produções do desejo seriam, portanto, matéria, existência. “Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade.”<sup>63</sup>

Para Foucault, “só podemos evitar a morte e a loucura se fizermos da existência um “modo”, uma “arte””. Mas, ao falar de arte, necessariamente estamos falando de criação de ficções? Na obra de arte como vida, os entremeios entre realidades e ficções se confundem tanto que somos tentadas a acreditar que só existe a ficção. Para essas mulheres poetas, artistas visuais, as ficções parecem ser consideradas (por elas? por nós?) vidas possíveis, materializações sob formas visuais e escritas fabricadas por um desejo que não se imobiliza na falta. O impossível, assim, é um

jogo com os desejos, e a arte é quando o desejo produz. A ficção passa a ser uma espécie de método ou estilo de vida.

Artistas que dão sua imagem à câmera em ações, fazem junções de diversas naturezas, ficam visíveis em seus trabalhos, não necessariamente sendo elas mesmas aqui me interessam muito. A americana Cindy Sherman(1954), em *Por que estou nessas fotos?*<sup>64</sup> diz estar trabalhando “fora das fotografias”. Para ela, através da foto pode-se fazer as pessoas acreditarem em qualquer coisa, mostrar o que está na imaginação de alguém. Nas fotos, Cindy não é apenas a artista, mas também a modelo. Suas cenas possuem iluminação dramática, cenários arranjados para os quais ela gasta muito tempo no que a imagem deve ser e, num instante, com o disparo da câmera, captura tudo aquilo. Cria personas com as quais “atua” para as fotos. Não há ninguém aqui além de mim<sup>65</sup> é o título, ao que parece, bastante paradoxal, de um documentário sobre ela. Ao contrário dela, nos vídeos de *Eu me repito*, não faço preparação alguma, não produzo intencionalmente uma personagem. Isso não impede que o rosto de cada dia se apresente uma nova persona e que o ato não seja carregado de uma artificialidade inevitável onde há alguém além de mim.

Flertando com a comparação entre vida real e ficção, aos 63 anos, a francesa Sophie Calle (1953), que abdicou da maternidade, aparece em fotos<sup>66</sup> numa gravidez ficcionada, para dar luz a uma gata que morreria, com a qual os amigos diziam que se comportava como mãe. Sua intenção é usar a barriga falsa por um mês. Quer que as pessoas lhe deem o assento no banco do ônibus, lhe tratem como grávida.

Nos trabalhos de Sophie, situações reais são mote de trabalhos artísticos, como a famosa carta recebida do ex-namorado, a qual pede para outras mulheres ajudarem a responder à despedida dele com a frase: “cuide de você”. Nas transformações do seu



caos emocional em projetos artísticos, sua obra já foi tida como estética de transtorno mental. Os fatos reais não são aproximação com a obra, mas sim, continuados a partir dela. Calle se expõe intimamente e o faz declaradamente, o que confunde muito as opiniões sobre seu trabalho, confundem-no com sua vida. A separação ou não entre ambas as coisas, problemas do indefinível, do que é a arte e o que é a vida, especialmente se reforçam no que é ficção. As simulações presentes numa vida, e algumas ações nela, podem ou não ser propostas como arte. O fato de uma situação ser colocada por uma artista como arte já faz com que seja simbolizado, como algo que não poderia ser realidade, que, no entanto, age num âmbito de coisas reais que não seguem uma tendência a desenvolverem-se de modo catalogável como tal.

A cisão entre vida e arte é rompida pela artista cubana Ana Mendieta, (1948-1985) na relação constante que traçou entre seu corpo e terra como fonte materna, o mundo natural de suas origens, que ela via como laços emocionais e culturais. Exilada da família aos 12 anos nos EUA, ela desenvolveu uma obra profundamente pessoal baseada nesse deslocamento. Silhuetas da figura humana, feitas de forma experimental e efêmera, com cinza, terra, folhas secas, que Ana chamava de Esculturas de terra-corpo (1973-78), compõem alguns de seus trabalhos em suas práticas artísticas consideradas feministas e autobiográficas. Ela dizia ser crucial a própria participação em suas obras, porque “isso tornaria sua visão uma realidade e parte de suas experiências”. Muitas dessas experiências performáticas de Mendieta nunca contaram com público, são conhecidas apenas por fotografias. A carreira interrompida com a fatal morte quando caiu de uma janela após discussão com o seu parceiro - também artista, absolvido de acusações de ter sido o responsável, - marcaram seu nome na história sob apelos de *Onde está Ana Mendieta?* Esse questionamento evolui críticas feministas e políticas sobre a violência contra

a mulher, questões que a artista houvera tratado em trabalhos como a performance *Rape Scene* (1973) na qual coloca seu corpo na encenação de um estupro em seu apartamento.

Estar entre duas culturas foi um dos motes de seu trabalho, o que, de muitas maneiras me toca nos cenários das *fotodobragens*. As escolhas dos locais não são uniformes, sinto que não consigo séries coerentes de espaços que combinem. São espaços de vida, de muitos tipos, que compreendem meus conflitos da educação no campo e a atual vida na cidade e não pertencimento a nenhum dos lugares, conflitos que se estendem para a vontade de fuga da sala de aula.

O tema da casa, presente na poesia de Hilda Hilst, nos cenários de Cindy Sherman e nos meus vídeos repetidos, no trabalho de Brígida Baltar (1959) também é o tema do corpo e do pertencimento. Em *Abrigo* (1997), a artista insere-se em pé numa parede de tijolos sulcada com sua silhueta. O que ela faz remete a delimitações, moldes, encaixes, interno e externo com que penso a minha pesquisa a partir dos moldes de roupas e moldes culturais. Sua poética, que remete aos espaços de vida, relaciona-se em meu trabalho na escolha dos espaços que percorro, mas subjetivamente também na coexistência de fora e dentro, no habitar paredes, no fato de que tudo em que o corpo esbarra, convive com ele.

Situações que não se dariam naturalmente no impulso dos dias são momentos em que me percebo fazendo arte. Assim repenso o que é natural à um corpo. Tenho necessidade de desabituar o corpo a partir do ambiente. Fazer partir o ambiente. Partir. Compor o corpo em ambientações me parece torná-lo menos alheio, ou muito mais, do que seria num fluxo mecânico de deixá-lo sofrer os dias. Acoplar matérias que não são eu, se for o caso de outros corpos. Planejar o corpo e quebrar os pla-



nos são formas de dar-se ao não planejado. Na ação performática, mesmo com tudo que se forje, é preciso estar atenta ao que surge espontaneamente. Receber prontamente ou a contragosto o não esperado. Produzir um corpo não essencial. Integrar-estranhar o corpo. Estranhar e experimentar com ele. Sendo ele. Quanto à dúvida sobre se estas práticas sejam arte, agir naturalmente. Ter dúvida sempre. O que a arte é sempre será colocado em questão nos contextos e tempos.

Em *Corpo sutil que vaga* (2014), Carina Sehn passeia nua por paisagens em que se deixa sentir por sutilezas. Deita-se, encosta, silencia para ouvir as pedras, o chão, as plantas. Buscando borrar as representações de imagens estratificadas e moralizantes, pretende fazer do corpo uma “máquina autopoietica” que se cria e se produz. Na performance *in[penetrável]*(2014) ela expõe ao cotidiano da cidade o seu corpo nu dentro de contornos de um cubo, colocando-se em situação de solidão e fragilidade. Em meio à multidão gera reações diversas, efeitos adversos ao corpo sutil que ela busca, especialmente de incômodo quanto à nudez. A ausência de vestimenta é uma exposição que incorre em questões culturais, morais. O cubo é trespassável, quase imaginário, questão espiritual e subjetiva. O corpo é subordinado à interpretação, ao representado. Seu corpo exposto passa a ser domínio de quem vê e sofre intervenções do público. O incômodo do olhar para a artista é algo que lateja do si de cada expectador. Ela relata ouvir pessoas tentando reconhecer na sua imagem se “é homem ou mulher”. Em outra ocasião, em um parque onde repetiu a performance, um cachorro urinou sobre ela.

Situação parecida acontece a Regina José Galindo (1974), em *Piedra* (2013), onde pessoas urinam sobre seu corpo pintado de carvão encolhido no chão em posição fetal. Regina acredita na troca de energia entre os corpos e abarca esse outro, o espectador, em suas propostas. No entanto, as objetificações controversas de

uma “estética da violência” são situações em que a própria artista coloca seu corpo para sofrer torturas. Em sua própria pele ela denuncia humilhações que remetem a questões históricas de seu país, a Guatemala, não só quanto na violência contra a mulher, mas também para falar de conflitos existenciais.

Questões de gênero e representações do corpo feminino aliadas à elementos da natureza são mote de trabalhos da suíça Pipilotti Rist (1961). Suas videoinstalações demonstram da mistura de evolução tecnológica e biológica, um dos temas tratados por Donna Haraway e que me interessa nos percursos da vida no campo até a máquina na fábrica e todas as aparelhagens acadêmicas que tenho vivenciado. A ideia de que se pensa que “o espírito é bom e o corpo é ruim” é evidenciada pela artista em projeções do corpo com apelos a sensações através de usos da física em cores saturadas com recursos que tornam as imagens quase táteis, hipnóticas. Já no vídeo instalação *Open My Glade* (2000) a artista pressiona seu rosto contra um vidro transparente gravando um vídeo em que sua face vai se desfigurando pelo borrar da maquiagem. Um processo semelhante é feito por Ana Mendieta quando a artista pressiona seu corpo inteiro e produz fotografias como *Impressões corporais com vidro* (1972).

Ao me despir e andar nua pelos lugares onde me fotografei, passei por contratempos e me coloquei algumas vezes em riscos para conseguir algumas imagens. Dobrei meu corpo de um modo que anatomicamente poderia me prejudicar, que não me dói na dobragem, mas dói depois que o corpo esfria, pois quando estou no processo não percebo o tanto que dei de mim. Dói muito mais estar sentada na cadeira a escrever sobre isso. Todas essas vezes, e especialmente quando olho para as fotografias que fiz, me pergunto o que estou fazendo comigo. E estou fazendo para quem? Mesmo que não saiba responder a essas perguntas, continuo porque sinto que não posso parar ainda e porque não sei onde vou



parar. Meu corpo é, tal como *Vulto* (2013)<sup>67</sup>, um vídeo de Katia Maciel (1963) de um corpo pendurado a pendular. Ali, o corpo é marcação da passagem do tempo. Talvez um corpo que não cessa de fazer os mesmos movimentos se explique na repetição da frase no vídeo-poema da mesma artista que diz: *Repetir é esquecer o esquecimento*<sup>68</sup>.

## Comprovante de existência

Assinou um comprovante de que o seu corpo existe quando deixou a alma na lavanderia já que sua máquina tem potência para lavar somente coisas acima de 22 gramas <sup>exatamente o peso perdido</sup> quando o corpo morre <sup>embora só o que lhe dá mesmo a certeza de que não</sup> assinou falso é corpo que fica no ralo do banheiro. Conta os dias pelos banhos, até que os buracos encorpem de cabelos e pelos mortos crescidos numa viva. Depois faz um movimento espiral com os dedos para puxar com um prazer escatológico aquela alga e suas raízes, fios meio ruivo artificial com castanho e branco natural dos trinta a completar, já enroscados no fundo para onde vazou um pouco da gente na última vez e que em banheiro de prédio antigo tem essa coisa especial de se misturar com cascas de tinta seca que descola desde que alguém pintou à tinta óleo os azulejos encardidos da oleosidade dos antigos moradores. É claro que a pintura não ia limpar, tampouco grudar sobre a gordura humana, de modo que, agora, todas as algas capilares tingidas vem com um pouco desses farelos de tinta compondo uma mistura que ela gostaria de chamar de “a sintética morte de cada dia é uma coisa que a gente pega de volta no ralo”. Não esquecendo que é preciso viver também as coisas que vão acontecer sem a sua permissão e que ainda que não volte mais para buscar a alma lavada, e mesmo tomando todo o cuidado de inexistência, o corpo é uma coisa que suja o mundo de corpo e que exige assinatura.



## Dobrar todo dia

O corpo lava.

O corpo suja.

O corpo larva.

**Seg.** Dobrar hoje como se não tivesse que dobrar de novo amanhã.

**Ter.** Dobrar os dias como lençol de elástico.

**Qua.** Escrever suja muita xícara.

**Qui.** Dobrar, que num dia só não cabe.

**Sex.** Dobrar para que o dia não acabe.

**Sáb.** Tem dias em que é preciso trabalhar dobrado.

**Dom.** Deus lhe dê em dobra o que me deu obrigado.





Descasco o dementado cotidiano  
E seu rito pastoso de parábolas.  
Pacientes, canonisas, muito bem-educadas  
Aguardamos o tépido poente, o corpo, a casa  
Ah, o todo se dignifica quando a Vida é líquida.<sup>69</sup>

Nada acontece duas vezes  
Nem acontecerá. Eis a nossa sina.  
Nascemos sem prática  
E morreremos sem rotina.<sup>70</sup>

...como se nos dias precedentes houvéssemos  
gerado, em canseiras e ânsias, o instante que  
vivemos. O sol faz-se lâminas entre as folhas.  
Re – nos milhões de folhas – flete-se.<sup>71</sup>







## O corpo continua no texto

Eterno retorno de expressões e palavras, o texto não apenas refaz o corpo como inventa a paisagem onde esse corpo se desloca. E, como tudo na terra, dá voltas.

[...]

Não há mais Terra sem essa casca textual.

Testar a morte é abolir as palavras.

Alguém consegue?<sup>72</sup>

É difícil dizer meu corpo, dizer meu a uma coisa que me escapa quando digo. Chamar de meu algo de que temos nos dissociado tanto - eu e meu corpo, eu e você que me lê - quando desrespeitamos o fato de que talvez necessitaríamos agora estar fazendo outra coisa ao invés de ler esse texto. Como eu gostaria que vocês estivessem me lendo sem que isso fosse em detrimento de uma postura mais aconchegante para suas costas, uma comida ingerida sem pressa e preparada por suas mãos, o sono que tens enganado com café e que se devolve a ti em mau humor e tristeza por estar acordado.

Desejos tantos que não são o de estar aqui comigo agora.

Chamar de meu algo que, nos últimos tempos, tem sido exemplarmente separado de minhas palavras, estas que eu preferiria estar escrevendo lá fora, com passos de dança, com os dedos no ar ou na terra.

Queria que a palavra ao menos encostasse em mim. Dizer e ser tocada. Tocar ao dizer. Falas que não passam pelas cordas vocais, coisas ditas somente fora do corpo, tem sido pronunciamentos vazios, sem textura, nem temperatura.

Aprenderíamos mais sobre não separar a fala do corpo com outras culturas - as “outras” desse branco que detém a legitimidade do conhecimento - caso não buscássemos tanto a representação e a supressão da diferença. Representar também pode ser uma forma de transposição que elimina o outro. A palavra no papel às vezes se distancia demais da boca. Em nossas sociedades, “vale o escrito”. Em tribos como a dos Yanomami jamais se pronuncia o nome de uma pessoa quando ela está presente, porque isso a afasta, cria um duplo, uma separação que, em sua cultura, sequer existe entre corpo e alma.<sup>73</sup>

Corpo é algo que deveria se escrever com o corpo. Não escrever o que é corpo. Escreve o corpo. Inscrever-se corpo, junto, em escrita-ato, escrita que perfure a superfície das impressões digitais. Escrever percebendo que entre esta e esta palavra, um pouco de células das tampas dos dedos se perde nas teclas que agora pressiono. E que ainda não apertei com força suficiente para escrever, como Nietzsche, com sangue.

Busco uma escrita-ação, no fluxo do que me acontece. Não quero a metáfora, não quero fazer interpretações do mundo, nem transposições da significância das palavras. Quero texto insignificante, texto-expiração, texto-tato, quero gritar o que for impronunciável, quero a imagem do ilegível. Mesmo que não consiga essa liberdade, é por desejos como estes que, em alguns momen-



tos, tento não pensar, o que é muito difícil, mas necessário para que algo que não se escreveria de outra maneira. Para que algo que não se sente em formatos passíveis de descrever, possa existir. Não desconsidero, a todo instante, a força das impossibilidades e a arte como um caminho de possíveis.

Para isso, é preciso aceitar o descontrole da situação. É difícil não querer conservar, não estratificar, não tentar fixar e, assim, não ser traída pela linguagem para poder dizer: corpo. A palavra corpo contra-diz, fecha algo aberto. Ninguém consegue ser preciso ao dizer o que é o corpo, porque corpo é a própria imprecisão. Corpo é, sobretudo, aquilo que não é o que dizemos ser, aquilo que muda para mudarmos.

Gostaria de poder dizer que esse trabalho não é sobre mim, mas, com o uso de meu corpo, um motivo para falar sobre de coisas que não me pertencem, especialmente falar sobre as possibilidades criação. Sobre o quanto isso me importa e que eu gostaria que fosse mais possível nas práticas de educação. Sobre tudo que escapa da razão, porque tem que sair, porque precisamos não aprisionar. Gostaria de dizer que esse trabalho não é sobre mim, mas tudo que eu disser que não é sobre mim, ainda digo com a minha fala. Que não é sobre mim, uma vez que busco desidentificação do meu corpo, mas a tentativa de desaparecimento pode dizer muito mais do que algo que eu me esforce para mostrar.

Por vezes gostaria da segurança de ficar isenta, mas é justamente de proximidade e de afetação, de educação implicada e sem distanciamento, que eu estou tentando falar.



a palavra dobra o corpo do texto dobra  
a palavra dobrada em si mesma de  
corpo da palavra texto no corpo a cor-  
po do si consigo dobrar o corpo no cor-  
po em si citado e espelhado e repeti-  
do e repetido e repetido diferente de  
si e diferente da palavra citada e in-  
citado a dobrar a citação em situação  
de dobra que encontra a si e repete e  
retorna em torno de si e do entorno  
eterno de dobrar a dobra desdobrada  
e redobrada duas vezes ou o dobro de  
corpo e de texto duplicado entornan-  
do o corpo cheio de si por si recitado  
como um poema sobre a continuidade  
do corpo como impossibilidade de não  
continuar



## Rachar as coisas, rachar as palavras<sup>74</sup>

Abrir-lhes os sentidos, abrir-se. Repetir até ficar diferente. Assim com os enunciados. O método: considerar das frases todas as suas tonalidades e formas que possam assumir. Sacudi-las, dobrá-las muito. As mesmas, ditas ou olhadas de maneira diferente, secas, molhadas. Abusar de sua ambiguidade para dizer outra coisa na mesma. Assustar os sentidos.

O artista argentino Santiago Cao residente em Salvador/BA, faz experimentações do seu corpo em espaços públicos. As chama de “ações de (des)velamento”<sup>75</sup>. Sua escrita dá parte do sentido da obra e em alguns momentos assume um caráter narrativo. De antemão, ele escolhe seus lugares a partir de longa pesquisa e entrevistas sobre sua história, como no trabalho Pes(o)soa de Carne e Osso (2011), realizada em Salvador, onde a escravidão marca o local de um Brasil colônia. Essa ação consistia em ficar pendurado dobrado pelas 8h de trabalho de um cidadão comum em uma rede em uma balança, tendo do outro lado dela uma rede de carne e ossos. No chão a inscrição de um lado: PES(O)SOA DE CARNE E OSSO E do outro: QUEM PESA MAIS? A PESSOA OU A CARNE?

Nessa performance, tal como na de Carina Sehn, houve interação e as pessoas decidiram soltá-lo antes que se cumprisse a jornada de horas. Julgaram que era o mais sensato a se fazer diante do desconhecido. Sobre o registro de suas ações, o artista



diz que quando o espectador percebe a presença de uma câmera, logo associa o que está acontecendo a um evento e arte, o que cria uma zona de conforto. Por isso, procura que os meios de registro se façam quase imperceptivelmente. Seu foco não está na construção estética dos registros, eles são apenas documentação e ganham contextos para além de seu controle, são feitos por transeuntes, postados na internet, espalhados por outros contextos. Para além da objetividade das fotos, ele pensa nas narrativas em texto das suas sensações sobre as suas performances como uma extensão de seu trabalho.

Eu não escrevo “sobre o meu trabalho”, mas ao escrever o estou completando. Eu considero este escrito como um outro registro, como o fotográfico, filmado ou sonoro, que fará um corte subjetivo do que aconteceu. Considero a escrita como um registro narrativo subjetivo do que aconteceu durante a ação.<sup>76</sup>

Uma inquietação quanto ao padecimento corpóreo, além de contexto cultural carnívoro no estado Rio Grande do Sul, motivaram Paola Zordan a uma intervenção junto ao projeto NBP-Novas Bases para a Personalidade, de Ricardo Basbaum. O objeto construído por ele nos anos 90 para utilização dos participantes em proposições visava criar redes de contato e contaminação através da experiência com esse receptáculo de metal, uma espécie de diagrama. Ele foi usado por Paola e seu grupo de pesquisa em uma ação na qual corações, línguas, costelas, pés de porco, orelhas, fígados de animais foram colocados dentro do objeto e levados à sala cirúrgica de um hospital. A carne sempre esteve lá, é revirada, operada, ressecada por procedimentos médicos.

A carne de que somos feitos pesa mais que nossa personalidade ou nossas palavras?

Como estar, como sentir na própria pele?



## Si

Se foi  
já era.  
Janete diria: sim<sup>77</sup>  
depois perguntaria: o quê?  
O que da questão:  
sim-eu,  
diria.  
Por quê?  
Porque sim,  
porque si?  
Sí como no.  
Contra si,  
contraditória,  
contra a ditatória  
do eu  
em si mesmo.  
Si mesma.  
Sim, a mesma,  
mas  
fora de si,  
para si,  
de si para mim.  
Sabes de mim?  
Sabes de si?  
De si  
de.  
Cada um por si  
cuida de si.  
Cuidado de si  
e cuidado consigo.  
Não consigo  
não consigo, ai, não consigo  
mais sair.



## Eu sou tão fictícia quanto a verdade, disse a ciência de si.

Ficção científica também no sentido em que os pontos fracos se revelam. Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade do nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa o nosso saber e a nossa ignorância e que transforma um no outro. É apenas deste modo que somos determinados a escrever. Suprir a ignorância é transferir a escrita para depois ou, antes, torná-la impossível. Talvez tenhamos aí, entre a escrita e a ignorância, uma relação ainda mais ameaçadora que a relação geralmente apontada entre a escrita e a morte, entre a escrita e o silêncio. Falamos, pois, de ciência, mas de uma maneira que, infelizmente, sentimos não ser científica.<sup>78</sup>

## Falas e falhas autobiográficas: Errar exige prática

Poema do corretor de si <sup>79</sup>

O uso de si  
em tu trabalho  
\*teu  
ato falhe  
\*falho

A “primeira pessoa”, “a pessoa gramatical”, o “pronome pessoal”, o suplente do nome: o “eu”, escolhe o “si” como objeto de uma pesquisa. Encolhe-se em si, dilata-se ao outro. Enfia-nos, eu e quem? num campo de testes e de falhas, porque tentamos falar no papel. Se é preciso justificar na linguagem, restringindo mais, é preciso justificar em uma linguagem acadêmica científica, no que, na linguagem acadêmica, se diz ser científico. Mas como fazer e para quê nos servirá a justificativa do uso de si nas Fotodobragens e nos exercícios do Eu me repito, o uso das próprias experiências com os Moldes para minha formação em educação, além do que já aconteceu e aquém do que acontecerá? A fala possível não pode ser distanciada da prática já empreendida e das



falhas que cometerei agora, quando escrevo sobre. A “confissão de mim” inclui assumir o fracasso em aproximar experiência e escrita, se essa escrita não for experimental.

Uma escrita que não seja a do meu próprio corpo,  
que não se deseja,  
que “razão” tenho eu em fazê-la?  
E por que continuo aqui estou me justificando?  
Seguimos, o corpo se aflige, se rende e continua.

Desde que Descartes anunciou que “eu penso, logo existo”, o mundo ocidental tem tido uma obsessão pouco sadia com a condição do eu. Do consumidor individual ao solitário mal compreendido, ensinam-se os cidadãos modernos a se pensarem como seres que existem no interior de suas cabeças, como seres que apenas secundariamente entram em contato com o resto do mundo. Desenhe um círculo. Dentro: eu. Fora: o mundo. Os filósofos se angustiam com a questão de determinar se existe qualquer realidade fora daquele círculo.<sup>80</sup>

Ao falar das “máscaras” que criamos para aparecer socialmente, as “personas”, Paola Zordan dá enfoque, através de estudos de Félix Guattari, à importância da existência humana dentro de signos que constituem uma cultura. Ela diferencia o “eu” problematizado pelo autor, da ideia de “identidade”, onde, embora estejam estritamente ligados, “o eu é a instância inconsciente que identifica o sujeito para si mesmo” e a identidade “o que nos faz reconhecer os outros e ser reconhecidos por eles”<sup>81</sup>. O “eu” atua no imaginário, enquanto que a identidade serve ao social.

Entre o “eu” e a “identidade”, ela situa a “personalidade” como o papel assumido por cada um, o qual singulariza e diferencia as pessoas dentro de uma coletividade.

No livro *Ecce Homo*, numa tentativa de ser senhor de si, ante a loucura, Nietzsche tenta “fazer-se conhecer” por um livro autobiográfico cheio de autoelogios megalomaniacos, afirmando a si próprio com toda a força de sua singularidade. Uma escrita de si como trabalho filosófico. O eu de Nietzsche, segundo Katia Murici, em *Ecce Homo: a autobiografia como gênero filosófico*, não resulta de uma “introspecção unificadora, mas de uma ficção construída a partir de uma exterioridade múltipla.”<sup>82</sup> O que ele faz, segundo ela, é uma antipedagogia, uma provocação à manifestação de outra singularidade, daquele que o lê. Nietzsche perverte as próprias intenções, falseia, como numa autoparódia que o despersonaliza. Encontra-se ali, pela primeira vez, o eu da vida privada transformado em filosofia.

Pensar um eu filosófico traz um problema crítico da subjetividade porque coloca o paradoxo do sujeito que anuncia e “se” anuncia. A autoproblematização é também o problema do relato de si pelo próprio sujeito. Há sempre um duplo movimento. No desenvolver-se, o sujeito se ultrapassa, se reflete. Sua verdade é sempre mais do que aquilo que ele pode saber. Murici corrobora a ideia de um si feito pela “prática” ao dizer que:

O sujeito é um vício da linguagem que engana a razão e se propõe como substrato das ações. Não existe o sujeito, só existem as ações. Sendo assim, mais do que indagar sobre o “eu penso”, sobre o “eu quero”, a filosofia deve concentrar-se nas ações, nos efeitos: o que eu penso, o que eu quero.<sup>83</sup>



A escrita de si faz parte de uma longa tradição, desde os gregos, mas quando o “conhece-te a ti mesmo” socrático é apropriado para uma moral cristã de recolhimento, o corpo se torna o cárcere da alma. O corpo, no pensamento nietzschiano, tem a função de “grande razão” na invenção do eu, é o guia para uma criação autêntica da subjetividade. Para Murici, é da experiência da escrita de si que vem a “biografia da vontade”, onde Nietzsche rejeita a metafísica e centra-se naquilo que é mais nosso, nosso corpo. Talvez por isso lhe importe tanto adotar uma fisiologia de hábitos salutareos de alimentação, distração, clima.

A “escrita de si”<sup>84</sup>, para Foucault, é um exercício ético do “cuidado se si”, capaz de operar transformações da verdade em ethos. Ele cita os *hupomnêmata*, cadernos que na antiguidade eram usados como “livros de vida”, para falar dos registros pessoais por escrito como formas de reunir o que se podia ouvir e ler e para captar o já dito, com finalidade de “constituir a si”. Diferente de diários, não eram formas de narrar a si, ou revelar coisas ocultas, não serviam como simples suporte de memória, mas eram formas de anotar coisas que depois servissem como exercícios a serem constantemente executados, implantando-se não nas lembranças, mas na alma. Os *hupomnêmata* eram leitura e escrita simultâneas, permitiam fixar elementos adquiridos para se construir um “passado” ao qual se pudesse retornar ou se afastar consultando os cadernos. Tomar posse desse passado ajudava a não se inquietar com o pensamento da incerteza do futuro. Útil na verdade de cada situação,

a escrita como exercício pessoal feito por si e para si é uma verdade díspar [...] uma maneira racional de combinar a autoridade tradicional da coisa dada já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade

das circunstâncias que determinam seu uso.<sup>85</sup>

Henry Bergson critica a ideia da razão clássica de que conhecer é fixar, paralisar as coisas. A intuição, como o que há de mais espontâneo no pensamento filosófico, lhe interessa por seu efeito de colocar a filosofia em dúvida. Ela própria se coloca em seu pensamento como uma sombra e uma potência de negação. Para Bergson, o filósofo adentra o passado de todas as maneiras, relacionando-se com todas as soluções existentes, para só então conseguir produzir o novo, o diferente. Ziguezagueia entre aquilo que, em sua doutrina, não consegue rejeitar definitivamente e a novidade do que deseja dizer. Tende a deixar-se ir numa lógica retilínea, deixando de lado a curva do seu pensamento, o que o torna “exterior a si mesmo”. Mas, diz Bergson,

Volta para dentro de si quando volta a intuição. Dessas saídas e desses retornos são feitos os ziguezagues de uma doutrina que “se desenvolve”, isto é, que se perde, se reencontra e se corrige indefinidamente a si mesma.<sup>86</sup>

Foucault pensa uma filosofia da atualidade rejeitando a oposição passado/presente, segundo a qual se julga o presente sempre pelos cânones do passado. Ele inscreve a filosofia na atualidade do espaço social. O que Bergson propõe com a consideração da intuição no pensamento filosófico é uma busca por conhecer as coisas desde dentro, do si, em sua singularidade, ultrapassando a representação.

O conhecimento sempre esteve associado aos modos de dizê-lo. Self-Science, autoetnografia, mesearch são alguns dos termos atuais utilizados para pesquisas acadêmicas feitas por meio



do uso do si. Esse uso é, as vezes, criticado depreciativamente de narcisismo, mas também reconhecido como inclusivo a vozes que não conseguiriam se expressar nas formas tradicionais<sup>87</sup>. A pesquisa através de experiências pessoais, para a pesquisadora americana Carolyn Ellis, é uma forma de não “deixar a experiência pessoal de fora”. Narcisista, para ela, seria escrever se distanciando, como alguém que sabe de tudo e que não é afetado, como se não estivesse à mercê das mesmas forças que agem sobre o pensamento dos autores citados. Com ela, defendo aqui que “sujeitemos nós próprios ao nosso escrutínio”<sup>88</sup>, e que consideremos os processos que perpassam nossos corpos na pesquisa.

Nas artes visuais, o narcisismo é uma das formas de “julgamento” do uso da imagem do corpo do artista, assim como as interpretações autobiográficas e psicanalíticas clichêizadas. Na obra da performer americana Carolee Schneemann (1939), *Nude On Tracks, Parallel Axis*, (1975), em que a artista faz com seu corpo nu uma ponte entre um lado a outro do trilho de um trem, colocando seu corpo de mulher para ser atropelado, a escritora americana Lucy Lippard atribui a leitura de narcisismo à preconceitos de gênero. Lucy diz que na história da arte o uso feito por homens de corpos de mulheres em suas obras sempre se deu como o de objeto neutro ou superfície, mas quando são as mulheres que utilizam seus próprios rostos e corpos, são imediatamente acusadas de narcisismo.

O trabalho da fotógrafa americana Francesca Woodmann (1958-1981) é considerado pela curadora Kim Knopper<sup>89</sup> um pré-selfie, por se dar antes da explosão da imagem do self nas redes sociais, ou até um anti-selfie, porque, mesmo mostrando tanto a si, Woodmann mantém muito mistério em torno de sua figura. A artista respondia sobre a questão do narcisismo dizendo que o trabalho com seu corpo era “uma questão de conveniência, estou sempre disponível”. Para além da intenção da artista, o traba-

lho de Woodmann é submetido a uma intimidade autobiográfica a tal ponto, que são feitas especulações do risco psicológico da sua arte, a partir de uma leitura de que as imagens que fazia do próprio corpo seriam indícios do suicídio que cometeria aos 22 anos. Ela expunha que suas imagens dependiam de um estado emocional. Seu corpo era dramatizado e dirigido por si relacionando-se com quartos, casas abandonadas, vegetação, às vezes criando fantasmagorias em posições arriscadas em que experimentava possibilidades de transformação do próprio corpo por efeitos na câmera fotográfica. Sua atuação nas fotografias era de fotógrafa e modelo, sujeito e objeto. Em muitos aspectos, trata-se de um processo semelhante ao utilizado nas Fotodobragens que compõem o meu trabalho. Ao contrário de Francesca, porém, o que busco, ou resultado, é uma condição de desidentificação.

Quando o eu-lírico da poeta argentina Alejandra Pizarnik diz que “partió de mi/ un barco llevándome”<sup>90</sup>, a associação entre o suicídio da poeta e a extrema introspeção em seu trabalho - ao ponto de dizer que gostaria de viver integralmente dentro dele - retoma a questão psicológica do envolvimento com o trabalho de arte e criação de realidades particulares pela linguagem literária. Para Blanchot, segundo Tatiana Salem Levy, a linguagem literária não é mais designativa de um objeto ausente, mas realiza a si própria. Tem “poder de criar, de fundar mundos”<sup>91</sup>, não de os “representar”, e sim “apresentar”, de modo que se pode senti-los e vivê-los numa experiência profundamente real.

Um “observatório do corpo”, é como Stephanny Lotus pensa a fotografia em sua poética recriações “encenadas” de si. Em suas experimentações com fotogramas - sem o uso da câmera - ela faz repetições do próprio corpo deitada sobre o papel. Em outros trabalhos, por vezes ela mergulha as fotos em água novamente depois de reveladas, fazendo com que o movimento líquido desfigure a imagem do rosto. Ela relaciona seu trabalho com memórias



oníricas conscientes, relatando seus sonhos numa escrita poética sobre suas imagens. Quando conhecemos os trabalhos uma da outra, falamos sobre como o resultado visual do que fazíamos era dessemelhante enquanto o uso do próprio corpo e as angústias com essa escolha eram parecidos. Também, compartilhávamos artistas referência em comum, com processos parecidos, e questionamos até onde o extremo envolvimento com o próprio corpo poderia nos levar. Diante do trabalho dela, me perguntei sobre se, ao tratar como “encenação” as suas fotos, Stephanny se distanciava ou se aproximava ainda mais das imagens que havia criado. Retomei os duplos e as cópias de mim, na artificialidade da ação de posar diante da câmera nos vídeos de *Eu me repito* e nas *Fotodobragens* e me angustiava não saber o quanto estaríamos expostas ali, em nosso trabalho, e que precisávamos nos proteger ou nos entregar ainda mais.

Dobrar a linha do fora não significa uma maneira de se proteger ou se abrigar. As dobras que faço em meu trabalho me submetem a riscos externos e internos. Dentre eles, a exposição ao outro e descobertas de mim que por vezes me dobram em relação ao que achava que sabia. Para Deleuze, a subjetivação é uma operação artista que não tem lugar no interior do saber ou do poder, porque não há sujeito, não há maneiras de dominá-la. Então, dobrar a linha reta é enfrenta-la como alguém que tenta cavalgá-la – com Marília Flôor Kosby eu diria que se trata de uma linha “xucra” - e talvez com isso se vá até a morte, numa arte que toma toda a vida.

Para Foucault, segundo Deleuze, a vida é feita de sucessivas mortes que precedem o grande limite da morte e que continuam ainda depois. A morte não seria um acontecimento decisivo, mas “coextensiva à vida e feita de uma multiplicidade de acontecimentos parciais e singulares”<sup>92</sup>. Através dos estudos deleuzianos de Leibniz, a separação entre o vivo e morto se apaga. Tudo é

continuidade, o que implica a impossibilidade da geração de vida ou de extinção dela. Assim, não haveria nunca na natureza a matéria inerte que selasse tal irrupção.

Na série de fotografias *100 pequenas mortes* a artista alemã Janaina Tschape (1973) encena a própria de morte percorrendo performaticamente diferentes paisagens a fim de experimentar ver-se morta nelas. Ela é um corpo de mulher caído em jardins, casas vazias, no precipício entre montanhas, em lugares públicos como estádios. Narrativas de acontecimentos precedentes a seu gesto podem ser imaginadas ali, mas o que se vê em suas fotos é apenas o instante único, da morte, da captura fotográfica.

Temas existenciais, a morte do corpo, a vida extraterrena, um deus com muitos nomes, foram questões sobre as quais Hilda Hilst se debruçou em seus romances por meio da criação de personagens como *Senhora D.* e *Agja*, mulheres que olham para as dobras do corpo na velhice. Já a personagem *Lory Lamby*, em outro estágio da vida, é uma menina de 8 anos que fala em linguagem pornográfica do próprio ofício de escrever. Hilda é identificada em muitas dessas mulheres, mas, sobretudo, busca que o olhar delas para seus corpos perpassasse também os corpos dos leitores através de sensações que suscitadas por seu estilo de escrever, por vezes excitante, outras vezes bastante incômodo. Além de me relacionar com sua poesia, eu pude produzir algumas das *Fotodobragens* no jardim e no interior da *Casa do Sol*<sup>93</sup>, de Hilda Hilst, imersa fisicamente em relações com o espaço em que viveu e produziu sua obra. Considero Hilda uma das outras do meu trabalho e da minha vida, “uma mulher que anda comigo”.





## Vortex Avalovara: outras ficções e a existência na literatura

O artista que discute o suposto “significado” de seu trabalho está, normalmente, descrevendo a faceta literária de seu tema.<sup>94</sup>

Numa ordem regida por uma sequência construída com uma rigorosa geometria, a história de uma paixão por três mulheres é narrada poeticamente por Osman Lins no romance *Avalovara*. Em alguns momentos as personagens parecem falar com o próprio autor, ou tomar dele a autonomia de seu aparecimento no livro. O movimento de uma espiral desenhada por Lins sobre letras distribuídas dentro da figura fechada e finita de um quadrado é o seu método para a escrita. As personagens reaparecem na história de acordo com a letra que a linha espiral atinge. É a partir de dois personagens que preparam o plano do romance e nele ressurgem que se encontra o quadrado Sator, esquema que direciona a escrita de Lins.

Em 200 a.C o comerciante Publius Ubonius promete ao servo Loreius a liberdade caso ele descubra uma frase que possa ser lida indiferentemente da esquerda para a direita, ao revés, também na vertical e horizontal e que em todos os sentidos “permanença idêntica a si mesma”.



A imutabilidade do divino encontraria sua correspondência na imutabilidade da frase, com o seu princípio refletido no seu fim; enquanto a mobilidade do mundo teria sua réplica nas variadas direções seguidas para a leitura da mesma expressão e também na possibilidade de criar, com as letras constantes dessa frase imaginada, que Ubonius não conhece mas deve existir, outras palavras.<sup>95</sup>

O servo encontra as palavras na busca da liberdade e vice-versa, através de uma composição visual onde entrecruza repetidamente na vertical e na horizontal o termo latim tenet (conduz, sustém) que está relacionado à submissão à um terceiro, o que o faz remeter-se a uma cruz em T caso elimine as primeiras letras do palíndromo até o cruzamento do meio, no N. A cruz em T é também a imagem do instrumento em que se supliciavam os escravos. No dialeto dos pais de Loreius, o fragmento restante abaixo, net, significa “não mais”. Com alguns experimentos, ele chega ao quadrado SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, cujo sentido é ambíguo: “O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos”, ou, “O lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita”, o segundo resultando em acordo com os anseios do comerciante: o mundo como um campo instável onde reina sua vontade imutável.

Marcos Rocha Oliveira, em sua tese sobre o método de dramatização da aula, relaciona ações do pedagogo com a ideia de “não mais” do vocábulo “tenet”, repetido na ida e na volta, dentro do quadrado. Diz que “sem saída, o professor Gilles, repetia sempre suas aulas: uma longa preparação, alguns fragmentos arrancados...”<sup>96</sup> referindo-se a como Deleuze definia em seu famoso *Abecedário*<sup>97</sup>, uma aula como algo que requer muito ensaio e repetição.



## O(s) duplo(s)2<sup>2</sup><sub>2</sub>

### Dobrar agora, esse instante

Juntas. Duas naves  
Números  
Dois rumos  
À procura de um deus.

E as mesmas perguntas  
No sempre  
No pasmoso instante.<sup>98</sup>

Esta longa estrada para trás: ela dura uma eternidade. E aquela longa estrada para além – é outra eternidade. Eles se contradizem, estes caminhos; chocam-se diretamente, cabeça contra cabeça: e é aqui, neste portal, que se encontram. O nome do portal está escrito acima: ‘Instante’.<sup>99</sup>

Toda a minha vida, pois, está aqui, neste instante, instante?, não há instante, instantes, o que assim denominais é a vossa própria vida, poliedro de inumeráveis faces transparentes, estas, as faces, são o que instantes nos parecem, um destes contemplai, uma destas faces, e vereis ser impossível ignorar as outras. Sob dúplici óptica vejo o mundo e falo com boca dupla.<sup>100</sup>

Ao longo de *Avalovara*, a personagem Nascida e Nascida fala de sua duplicidade citando os estudos do naturalista Wilhelm Bolsche sobre a divisão da estrela-do-mar em duas partes. Ele questiona, na recomposição da estrela, qual seria o instante em que cada uma das partes torna-se uma nova vida, o limite entre quando ela se “*pensa como uma unidade e a partir de que momento adquire a noção, rudimentar, de sua dupla existência*”.<sup>101</sup>

Essa divisão ao meio é semelhante à de que fala Wislawa Szymborska no poema *Autotomia*. *Autotomia* é a capacidade que alguns seres possuem de fragmentar-se em situações de perigo, deixando um pedaço de si para trás como defesa. No poema, ela fala de subjetivos abismos que se abrem ou que abrimos em nossas vidas devido a necessidade de dividirmos nosso corpo, e propõe um não “*morrer demais*”, um “*morrer somente o necessário, regenerar da parte que restou*”.<sup>102</sup>

Com paradoxos autorreferentes, Jorge Luis Borges em perspectivas de “*um conjunto que contem a si mesmo, um conjunto que contém e está contido em sua parte*”<sup>103</sup> cria com a literatura espaços de continuidade. Borges revela uma fascinação por ideias abstratas como o cálculo do tamanho da *Biblioteca de Babel* (conto de 1941), a existência de mais do que um infinito, a ideia de um todo como algo não maior do que as partes ou o *Livro de Areia* (1975), que, como a areia, não tem princípio nem fim.

As ficções da literatura não são realidades ideais, platônicas, como as que Nietzsche critica na metafísica tradicional por ressaltarem o pensamento niilista. Os duplos de Borges, nada tem a ver com mundos dualistas e transcendência. Os duplos de Borges, a exemplo do personagem Pierre Menard, que tenta escrever o mesmo *Dom Quixote* ao mergulhar na experiência de vida de Miguel de Cervantes, multiplicam as possibilidades de existência porque nunca podem se fazer totalmente iguais.



Na fotografia como “advento de mim mesmo como outro”<sup>104</sup>, para Barthes, olhar-se em papel é também estar diante de um distúrbio de propriedade. A fotografia torna o corpo objeto, por ela falseamos, jogamos com a sensação de inautenticidade. Fotógrafo, referente, máquina fotográfica, a fotografia é feita de sujeitos em deslocamento, em crise. A fotografia é cópia. A imagem é desdobramento.

Já nas ficções de Alberto Manguel - um dos leitores contratados para ler em voz alta a Borges quando o autor fica cego - o escritor também trata da cópia, mas do eliminação igual. Aos 53 anos de idade, Manguel escreve *Os livros e os dias*, onde mistura diário com crítica literária, registrando pensamentos sobre os livros clássicos de sua vida que resolve reler um por mês, durante um ano. Ele percebe, a certo momento, que a sua biblioteca parece ser um duplo de si. Os livros tanto falam sobre de suas memórias, que começam a lhe parecer redundantes. Em meio às prateleiras, encontra um panfleto que o faz questionar se sua existência seria necessária.

[...] encontra na casa uma cópia idêntica do panfleto que leva em seu bolso: não duas cópias do mesmo panfleto, mas duas vezes a mesma cópia. A dupla realidade suprime a si própria; eis por que o fato de encontrarmos nosso duplo significa que devemos morrer.<sup>105</sup>

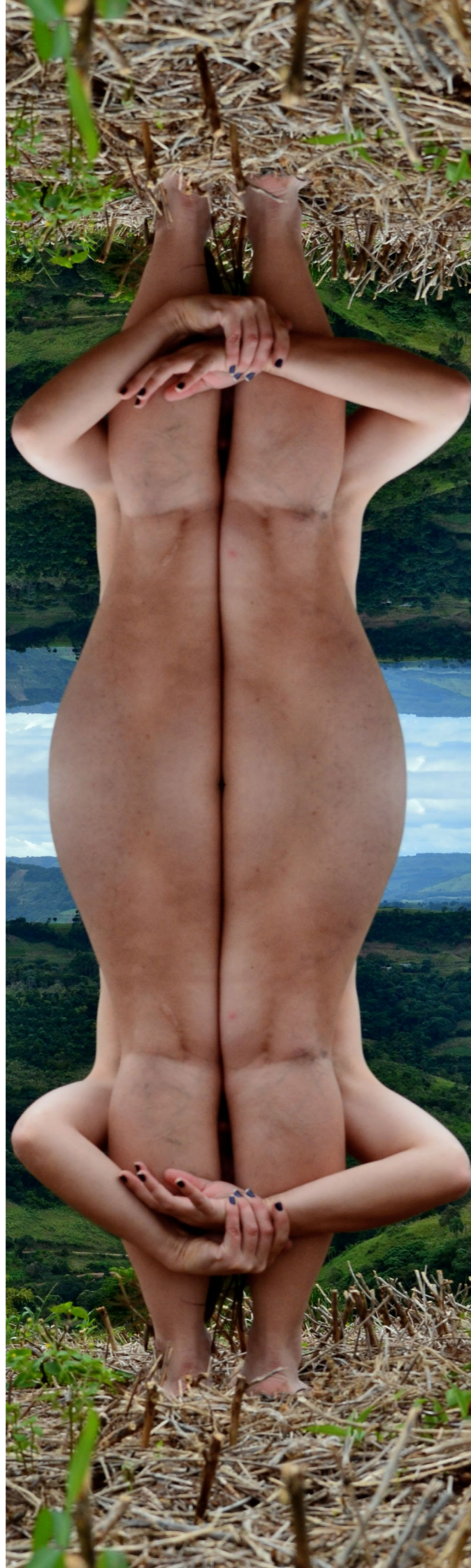
No duplo de Manguel não há dois, mas a sobreposição do repetido, uma subtração, morte. Para Foucault o duplo é “repetição duplicadora, retorno do mesmo, rompimento, imperceptível diferença, duplicação e fatal dilaceração.”<sup>106</sup> Não é como Borges pensa o reflexo dos espelhos que “multiplicam o número de ho-

mens”<sup>107</sup>, onde dobrar está num sentido de fazer dois. Não se trata também de Doppelgänger maniqueísta, onde cria-se dualidades de oposição do bem ao mal. O encontro do panfleto que elimina a si mesmo e a sua realidade é a repetição do mesmo, a anulação onde se sobrepõe o repetido igual.

Deleuze usa a concepção de duplo foucaultiana para buscar a “repetição do diferente”, o duplo não como algo que “desdobra do Um”, mas que “reduplica do Outro”.<sup>108</sup> O duplo não projeta para fora o que há dentro, mas é o fora para dentro. Diante das identidades simuladas do mundo moderno, Deleuze procura a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente.

Nossa vida moderna é tal que, encontrando-nos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações. Inversamente, repetições secretas, disfarçadas e ocultas, animadas pelo deslocamento perpétuo de uma diferença, restituem em nós e fora de nós repetições nuas, mecânicas e estereotipadas. No simulacro, a repetição já incide sobre repetições que se repetem e é o diferenciante que se diferencia. A tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença.<sup>109</sup>





Mirror Piece (1969)  
Joan Jonas



Dolls game (1949)  
Hans Bellmer



## É diferente

[...] mesmo sendo diferentes  
Como duas gotas d'água.<sup>110</sup>

[...] como quando dizemos que duas coisas se  
assemelham como duas gotas d'água.<sup>111</sup>

Assim Wislawa termina o poema Nada duas vezes.

Assim Deleuze inicia Diferença e Repetição.

Com a mesma imagem de inimaginável transparência, no início de seu livro, capítulo com título alternado para Repetição e Diferença, numa constante passagem de uma coisa a outra, Deleuze esclarece que repetição não é generalidade.

Wislawa busca o mínimo.

E o mínimo faz múltiplos, e o múltiplo “não é só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”.<sup>112</sup>

## Contínuo e incerto

A cobra mais comprida do planeta acaba depois de alguns metros.

O mesmo, embora um pouco depois, fazem as cobras das fábulas.

O desfile de algarismos que compõem o número Pi  
não para na margem da página  
consegue estender-se pela mesa, pelo ar,  
pelo muro, folha, ninho de pássaro, nuvens, direto para o céu.  
Oh, como é curto, que nem de rato, o rabo de um cometa!  
Como é tênue o raio de uma estrela, que se curva a cada espaço!  
E aqui dois três quinze trinta dezanove  
o número do meu telefone o tamanho da tua camisa  
o ano de mil novecentos e setenta e três o sexto andar  
o número de habitantes sessenta e cinco centavos  
a medida dos quadris dois dedos charada e cifra,  
na qual voa e canta rouxinol meu,  
e mais pede-se manter a calma,  
e também o céu e a terra passarão,  
mas o número Pi, esse não<sup>113</sup>

Em A dobra: Leibniz e o Barroco<sup>114</sup>, Deleuze aponta para a filosofia de Leibniz, para quem uma verdade pode ter vários lugares, dependendo das relações que se fizer. Cada lugar des-



ses reenvia ao outro, o que faz clara uma conexão dos conhecimentos, fundamentados mutuamente, onde a ordem das verdades estabelecidas é reversível. Em Descartes há só uma ordem verdadeira, a das razões. Num conceito Aristotélico, o contínuo é “divisível em partes sempre divisíveis”<sup>115</sup> o que suporia um limite de divisões, um contínuo finito, impotente diante do átomo. Nessa noção, o contato entre os limites das partes dá a unidade, a partir da ideia de “contíguo”<sup>116</sup>, de Parmênides.

Deleuze percebe que é Leibniz que filosoficamente ressalta na “lei da continuidade” ideias sobre a diferença que leva ao infinito. Leibniz torna o sistema filosófico infinitesimal. Segundo essa lei, nada se faz de uma só vez, em um salto brusco de uma coisa à outra, mas cada mudança se dá gradativamente, há sempre estágios intermediários entre dois estados, que ficam evidentes somente nas chamadas “regiões de inflexão ou singularidade”<sup>117</sup>. É nessas inflexões que sei que em cada dobra que faço sou diferente, cada vez que digo “eu me repito” não digo do mesmo jeito, é a singularidade que busco nas ínfimas mudanças dos fios de cabelo ou no minúsculo ponto costurado que é capaz de transformar todo o molde.

Na arte, as sutilezas, as gradações, as gramaturas, aquilo que Barthes pensa como um “viver segundo as nuances”<sup>118</sup> do quase imperceptível como o “infra-mince”<sup>119</sup> de Duchamp, fazem apagar-se as fronteiras. Passagens que são tanto físicas quanto conceituais, como as do entremeio indefinido das linguagens, continuidades como a da linha cuja espessura não se sabe se é risco ou já é mancha, se é desenho ou pintura,

é as duas coisas

e assim funda-se uma terceira.

Wisława Szymborska, poeta polonesa cuja obra é repleta de inspirações na biologia, astronomia, matemática, faz poesia com

as ciências. Questiona em um de seus poemas “que diferença é essa, perceptível apenas na penumbra, sobre o fundo de uma cortina bordô com franjas violeta?”<sup>120</sup> ao se referir à classificações que pretendem separar rigidamente prosador e poeta.

O olhar poético é viciado?

Distorcido? Errado?

Sim, na poesia é errado procurar o certo.

Não se trata, nessa abordagem, de apartar-se do que é matemático, mas, de compreender o quanto opera-se “uma matemática” em arte, através das noções de subjetividade deleuzianas pensadas a partir do conceito de dobra. Abre-se aqui espaço para, na compreensão de uma artista, questionar se haveria uma matemática da feitura do próprio trabalho de arte, estendida para uma matemática da constituição de si, servindo essas operações no trabalho de arte tanto como método quanto como poética, corroborando a ideia com a qual Deleuze inicia *Mil Platôs 1*, e que percorre todo este trabalho, de que “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito.”<sup>121</sup>

Embora a compreendamos como uma ciência da exatidão, a matemática opera com realidades tão subjetivas quanto a arte. Considerar com Deleuze a ideia leibniziana de que, por exemplo, o repouso seja “um movimento que desvanece depois de ser continuamente diminuído”<sup>122</sup> ou que “as percepções notáveis provêm gradualmente daquelas que são pequenas demais para serem notadas”<sup>123</sup> faz pensar uma concretude, os aspectos físicos que Leibniz aplica filosoficamente, nos estados internos, às mônadas. Faz também sentir. Não tenho algo melhor a dizer: são frases muito belas.

A admissão de infinitos graus na constituição e na ação das substâncias que compõem o universo é aproximável do que se



passa num processo artístico. Se a diferença pode ser reduzida a menos de qualquer grandeza, os mínimos são tão multiplicáveis quanto as possibilidades de relação entre imagens em um trabalho, ou entre um mesmo corpo e os ambientes que ocupa, entre o corpo e suas partes a cada novo momento e movimento, nova dobra. Os estados intermediários poderiam ser correspondidos à movimentos de trânsito, seja da vida até a arte, da mulher até a artista, da realidade até a ficção, ou vice-versa, em ambos, considerando que sejam entres, devires, que nunca se pare, nem se separe, nunca se chegue, ainda não cheguei, continuo.



## Transcrições transposições

### da fala para texto, o texto para ação

Roteiro ou algo repetido para texto.

Ideias, planejamento para falas futuras, planejamento do fracasso, fracasso do futuro, falas já executadas sendo experimentadas na escrita, fluxos de pensamentos, comentários sobre ações que não vão ser realizadas, diário literário rente aos vídeos, acréscimos à passagem dos dias e das gravações.

Frases sequenciais numa (mesma?) noite

- Eu me repito de novo hoje.
- Eu me repito de novo.
- Eu já me repeti.

[ mexo na lente, mexo na vida ]

- Eu perdi o foco.
- Eu perdi a conta.
- Eu perdi a tampa (da lente).
- Eu perdi tempo.

[ algum tempo lento ]

- Voltei para me repetir.
- Voltei a me repetir.

[ Surto de gravações para acumular vídeos pelos dias esquecidos ou pelos vídeos esquecidos pelos dias lembrados. ]

\*\*\*

Diz a lenda que se você repetir “eu me repito” três vezes em frente ao espelho, seis pessoas refletem.

E se não aprender, vai ter que repetir.

Plano para uma repetição

- Quero isso “mais uma vez e por incontáveis vezes?”<sup>124</sup>

[ Afirmção ou interrogação. ]

\*\*\*

Sobre a possibilidade de inserção de legendas no vídeo: Lapsos entre o dito e o escrito. [ ensaiei e não fiz ]

\*\*\*

Não gravo.

[ Neste momento, escrevo sobre o trabalho. Então não gravo, gravo. Pensar sobre ele, estar demais com ele, me leva a não gravar. São muitos dias percebendo o trabalho. O trabalho. O trabalho. São muitos dias ou muito trabalho? Seria impróprio continuá-lo quando o penso tanto. Os vídeos dependem de vigilância mínima. ]



\*\*\*

[ Nesse dia não apareci para gravar. ]

[ Amanhã pretendo ir, mas, não aparecer. ]

[ Depende, amanhã pode ser que eu queira. ]

Passou, quero rebobinar

repito me eu

\*\*\*

- Haverá dia amanhã?

[ Nenhuma ação baseada na consideração dessa pergunta. ]

\*\*\*

Entre um vídeo e outro pode se passar um dia, o que pode acontecer de um minuto para outro.





## Nunca é a mesma: eterno retorno de outra

Foi isto a vida? Pois bem. Mais uma vez!

[...]

Tudo que é reto mente. [...]

Toda verdade é torta, o próprio tempo é um círculo.

[...]

Não é preciso que já tenhamos todos existido antes?

– e que retornemos e andemos por aquela outra estrada, para além, adiante, por esta estrada longa e assombrosa – não é preciso que retornemos eternamente? <sup>125</sup>

No pensamento do “Eterno Retorno” Nietzsche propõe um desafio ético para nossa existência. Um pensamento seletivo e interior, imanente, que não desmereça essa vida em favor de outros mundos ideais, que supere as metafísicas, a religião, o bem e o mal. Para o pensamento ocidental platônico a eternidade está fora dessa existência. Um niilismo excessivamente cristão e ra-



cionalista rebaixa a vida, a põe sob condições e limites, em favor da transcendência. A existência torna-se uma espera, um castigo. O fato de que o tempo é irreversível, então, suscita um niilismo negativo. Nega-se o corpo, a sensibilidade, as mudanças, a criança, o artístico.

Quando Deleuze fala dos devires, quer se desfazer do sujeito e do eu gregário, apontando para as potências do “vir a ser”, o que só acontece a partir daquilo que difere. A volta do eu idêntico, segundo a pergunta de Zaratustra, quando diz que o demônio virá profetizar que a “mesma vida vai se repetir inúmeras vezes” poderia ser um fantasma se ficarmos só na linguagem, no eterno retorno do “mesmo”. O eu que se diferencia, traz isso para linguagem, exprime suas diferenciações. O Eterno Retorno não é a volta do mesmo, mas uma seleção do que destruir e o que se quer construir. Dar sentido por si mesmo, através da criação do novo. É o máximo de afirmação da vida, é a busca da eternidade aqui, no agora. O desafio de podermos responder: “quero isso mais uma vez, inúmeras vezes”, ou, sim, “eu me repito”.

O pensamento vem do corpo, um querer consciente, não só quando queremos, mas quando esse corpo desperta, é estimulado. É o que Nietzsche contrapõe ao corpo que, separado do ambiente, não é capaz de produzir. Em *Ecce Homo* ele pensa com as pernas, caminhando, sentindo o sol.

Quando a vontade projeta sua impotência no tempo, encontra-se com o irreversível. O tempo confirma com fatos o que se realizou e muitas vezes esse passado é a realização de algo que não queríamos. A vontade fica aprisionada na linha do tempo e gera ressentimento, vingança, fascismos, vontade de castigar aquele que pode sofrer. Aquele que afirma o corpo é então considerado mau o livre vira escravo.

O remédio do Zaratustra é querer o que não foi querido, o

“Amor Fati”. Afastar o destino já estabelecido e o “poderia ter sido” e assumir o fato realizado como algo que se quer, desejar sempre o encadeamento que me produz. Afirmar o que sou, e que as vezes não quis isso, mas vou redimir o passado, querer aquilo para entender o que houve de necessário no passado para chegar ao agora e assim criar sentido para minha vida, futuro. Não negar. É, portanto um pensamento libertador, afirmativo, é matar a ideia moral de Deus, as culpas que tal moral inflige. Assumir que de fato sobre o que aconteceu não tive livre arbítrio.

Dizer “eu me repito”.

Amanhã voltar e dizer mais uma vez.



talvez seja difícil falar de poesia  
porque em geral tentamos falar desse processo  
a partir de algo que não é processo  
e o processo escapa porque  
ao falar dele  
já não estou nele estou do outro lado

falar é repetir  
mas repetir depois e de outra forma  
falar é insistir  
assim ao repetir o processo  
produzo outro processo  
performatividade  
ele diz  
com quem você está falando?  
ele pergunta  
e eu tento descobrir quem é ele<sup>126</sup>

na direção do futuro?  
estamos no futuro  
diz o filme do chris marker  
o procedimento de fazer uma viagem  
me leva ao lugar me leva ao ter lugar  
na leitura do outro  
acabamos por chegar em nós mesmos  
ele diz  
e eu olho para a câmera<sup>127</sup>





250

251



## Dar o rosto à câmera

Nos vídeos Eu me repito, eu me repito para tornar diferente.  
E retorno.

Eternamente?

E torno a repetição uma proposta de ação automática dramatizada repetitiva para execução de um trabalho de arte subordinado à vida, numa vida de submissões a não fazer arte algumas na própria arte desencadeada em ter que fazer arte mas o melhor seria fazer só quando não se pode não fazer.

Pronuncio a frase “eu me repito” em plano de close.

Só o rosto:

coisa oval e redundante

pura cabeça e máscaras

“buraco negro da subjetividade”<sup>128</sup>

indício de “rostidade”

marcador de idade

fingidor de felicidade

\*\*\*



## Já vi esse filme

Também no rosto é que se engorda. Engorda-se, emagrece, engorda, engorda, engorda-se, engordo-me, eu me engordo e repito o peso mais pesado.

Enfim, tudo muda.

Eu mudo.

Eu muda.

Eu falo:

eu me repito.

Eu calo.

Eu como.

\*\*\*

## c^o^n^t^i^n^u^a^m^e^n^t^e

persisto na ideia de continuar, de continuar, de continuar, de continuar.

Os objetivos são muitos e mudam, se atingem, se acrescentam, não me alcançam.

Mantem-se a regra de executar o trabalho.

As vezes quebrada.

Proponho-me a dar o rosto à câmera, e a câmera a tapas, entre as atividades da rotina doméstica e de trabalhos de pós-graduação realizadas kitnet em que eu vivo

(ou me repito).

Desde que foi iniciada a proposta em 2016,

- que fiz e aceitei, pela qual agradeço o convite e a confiança, me sinto traída e sou eu mesma que tenho que perdoar –

continuo morando na mesma localização, donde não aguento mais o cantor da Rua dos Andradas repetir Tente outra vez.

Portas de roupeiros foram eventualmente resgatadas dos containers que contornam minha morada para virarem prateleiras. Mudei a coloração das paredes com restos de corantes de pinturas que não fiz porque tinha que estudar sem cores.

Lavei e encolhi: cortinas, cabelos, calendários.

Alterou-se a flatmate.

Viagens de quando em quando acusam erros de continuidade de de no plano de fundo de minha encenação diária de prisioneira da câmera.

Entre outras constantes da vida, posso dizer que

já não fui eu quem começou

nem serei eu a terminar.

Em nosso corpo está gravada uma ordem de continuar.

## Como cortar?

\*\*\*

## 30 cm de diâmetro

Gerações de mulheres cortaram o bife de 30 cm de diâmetro segundo um ensinamento que nunca foi contrariado até que descobri que o motivo era torna-lo compatível com o tamanho da frigideira da bisavó que nem existe mais.

\*\*\*



## Não conseguir seguir

As primeiras gravações contêm mais uniformidade e rigidez quanto à frase proposta: *Eu me repito*. Usei como disparo os momentos em que me percebia em alguma situação, como mulher, reforçando os estereótipos femininos que tento combater. Forçava femininos.

Faltava com a força. Repetia: mulher.

Obtorei também os momentos em que proclamei a estereotipização desse combate. Nem todos os momentos.

E nem todos em que eu soube.

Subjetivada e identificada por exterioridades, às vezes só escrevo no papel que recebo. Às vezes, depois de (bem) executado é que sei.

Às vezes não estava prevenida para reagir de modo diferente.

Percebo melhor quando falho e quase sempre “viver é não conseguir”<sup>129</sup>.

Nestes e em todos momentos em que senti necessidade, gravei. Atualmente, (hoje é dia 12/04/2017) o trabalho cumpre esse objetivo, mas não o tem como principal. O principal não é cumprir. O início de um trabalho de arte não exige ser continuado, o início é, geralmente, aquilo que se vai jogar fora. Começamos uma coisa para acabar começando outra. Um trabalho de arte do qual se sabe o resultado, perde o motivo de ser realizado. Serve, agora, para pensar subjetivações de artista dentro de uma “produção diária” de arte, quase se poderia dizer, “em série”.

Ao longo de sua realização, ou sua falsificação (tê-lo “realizado”, não dá sentido de real) o vídeo tem sido uma forma de pensar a arte como produção da/na vida doméstica falseada, a arte como ficção,  
eu como ficção,  
eu como cópia,  
eu, a imitação,

eu como repetição  
da repetição.

## int e r v a l o s

Sonegada a duração das interrupções entre os dias gravados e os não,

e os não nossos de cada dia,  
a montagem de frações de vídeos,  
s>e>q>u>e>n>c>i>a>l>  
com o acúmulo desses torrões de 24h:  
os dias,  
esses “pequenos turbilhões em um turbilhão”<sup>130</sup>  
suprimirá também, como “caverna na caverna”<sup>131</sup>,  
cada vez mais intervalos,  
que consistem em momentos de não gravação:  
momentos de fazer esta vida que se diz repetida.  
Que se tenta pensada, não refletida

(Ato falho, ou auto reflexo de espelhamento causado por força de rima)

Não será possível lembrar quais foram os dias sem executar ou, se a ação foi realizada mais de uma vez no mesmo número de hora. Não recorri a agendas. Somente no corpo são perceptíveis os devires sofridos ou gozados.

A cada instante de gradação infinitamente “reduzível a menos de qualquer grandeza dada”<sup>132</sup> :  
é isso a diferença.



Eu sei, não tem nada de novo,  
de novo

um dispositivo que produza a repetição  
pode produzir novas formas de  
percepção? <sup>133</sup>

Sem o critério da busca de alternância, extravasamento do limite de possibilidades do inédito ou do ainda-não-repetido, quero saber o que faço com esse comando que de mim sou subalterna: eu me repito.

Essa já é a resposta?

Ou é isso que pergunto?

Ou me repito, simplesmente?

Há um comando para me repetir nesse trabalho.

Se sujeita, o sigo, se o ignoro, se o transformo, se o quê, em quê?

Alguns dias contém a mera execução dessa instrução, prestada àquilo que seria facilmente suposto como incapacidade de diferenciar-se. Rendição ou decisão (ou ilusão de decisão) estratégica de cumprir a ordem.

Noutros, a frase é subvertida para outro verbo, ou nenhum, e gestos executados espontaneamente nos segundos após o acionamento do botão

Não há planejamento. Tem que ser ao vivo.

Atualmente o vídeo conta com cerca de 200 tomadas (atualizado em 400 em 08/06/2018) e já estou sem limite para que sejam continuadas, sem ainda uma previsão de término, nem de vida útil para edição e cada vez mais ideias que me enchem, assumindo o trabalho de arte como tarefa doméstica enfadonha infundável, enfim, não sei como parar...

## Relações

Condicionamento - Eu faço o trabalho como ordenado.

Continuidade - Não termina.

Contiguidade - Somos feitos um pelo o outro.

Semelhança - Até parece que aquelas eram eu.

Oposição - Também parece que não.

Contradição - Eu me repito.

Disparidade - Eu repito eu.

Conflito - Não quero me repetir.

Corte - O dia termina.

Falta de relação - A vida é a outra coisa.

não existe repetição  
mas insistência<sup>134</sup>



## Ainda a fazer:

Um corte antes do desligamento da câmera.  
Um acionamento sem rosto.  
Legendar algo que não se fala.  
Legendar com algo que contraria a fala.  
Não falar.  
Não legendar.  
Mover a câmera.  
Não me mover.  
Contra-dizer.  
Dizer contra.  
Destoar ação e fala.  
Coincidir ação e fala.  
Cortar antes de terminar, ou seja, no momento decidido para cortar, que é quando termina.

## Inacabado

Não termina.  
Eu disse que tinha mais.  
Sempre tem.  
Sempre digo.

Tratou-se aqui de um processo, por isso inacabado, redundância dizer, inclusive, como dizer que existimos, como dizer nossa existência, incompleta, redundante também.

Só poderíamos concluir o que se concluiu, ou seja, quando estivermos mais lá.

quando a viagem chega ao fim,  
ele decide voltar atrás:  
- quando me perguntam  
por que voltei  
diz ele,  
nunca dou a mesma resposta.<sup>135</sup>



Deixei o final para a última hora  
e a última hora não é agora  
nem agora  
nem agora  
muito menos agora.

Termine com suas próprias palavras, ela me disse.  
**Termine com suas próprias palavras**, eu repeti.



## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- AGAMBEM, Giorgio. Nudez. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ATWOOD, Margaret. O conto da Aia. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BARTHES, Roland. O Prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BASBAUM, Ricardo. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.
- BERGSON, Henry. A intuição filosófica. In: \_\_\_\_\_ O pensamento e o movente. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 123-12.
- BORGES, Jorge Luis. Ficções. Trad. Carlos Nejar. 3ª Ed. São Paulo: Globo, 2001.
- BOURGEOIS, Louise. Destrução do Pai, Reconstrução do Pai. Cosac & Naify, 2000.
- DAKA, Aline; SBARDELOTTO, Diane; ZORDAN, Paola. Casa do sol, corpo e Hilda Hilst. Anais do 26º Encontro da ANPAP. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.2451-2466. Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S04/26encontro\\_DAKA\\_Aline\\_SBARDELOTTO\\_Diane\\_ZORDAN\\_Paola.pdf](http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S04/26encontro_DAKA_Aline_SBARDELOTTO_Diane_ZORDAN_Paola.pdf) Acesso em 07/06/2018.
- DAKA, Aline. SBARDELOTTO, Diane. SOUZA, Gustavo. SOU-



ZA, Rafael. RODRIGUES, João A. O que pode um corpo. Instituto Estadual de Artes Visuais, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre. 15 de março a 06 de maio de 2018. Exposição. Disponível em: <https://www.instagram.com/oquepodeumcorpo/> Acesso em 28/05/2018.

DELEUZE, Gilles. A dobra: Leibniz e o barroco. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 6ª Ed. Campinas: Papirus, 2012.

\_\_\_\_\_. Conversações. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992

\_\_\_\_\_. Diferença e Repetição. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988

\_\_\_\_\_. As dobras ou o lado de dentro do pensamento. In: Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005. p. 102-130

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: ED. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: ED. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol.5, São Paulo: Ed. 34, 2ª Ed., 2012

\_\_\_\_\_. O que é a filosofia. Trad. Bento Prado Jr. e Alerto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: Ética, sexualidade, política. Coleção Ditos e escritos, v.5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, pp. 144-162

\_\_\_\_\_. A ética de si como prática de liberdade. In: Ética, sexualidade, política. Coleção Ditos e escritos, v.5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, pp. 264-293

FONSECA, Janete. Manual de Aproximação. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FUX, Jacques. Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FREITAS, Angélica. O útero é do tamanho de um punho. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

GARCIA, Marília. Um teste de resistores. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.

GARCIA, Marília. Câmera Lenta. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

HISLT, Hilda. Poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HISLT, Hilda. Tu não te moves de ti. São Paulo: Globo, 2004

HUCHET, Patrícia D. F. INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto. *Arte Research Journal*, V. 2, n. 2, p. jul./dez. 2015. 40-59. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/7297/5737> . Acesso em 24/05/2018.

KASTRUP, Virgínia. Autopoiese e subjetividade: sobre o uso da noção de autopoiese por G. Deleuze e F. Guattari. *Revista do Departamento de Psicologia da UFF, Niterói*, v. 7, n. 1, 1995, p. 96-97

KIRALY, Cesar. A morte é uma flor. Texto curatorial da exposição O Nômade e o Sedentário. Florianópolis, 2016. Texto não publicado.

KOPENAWA, Davi, ALBERT, Bruce. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.01-32.

KOSBY, Marília Flôor. Mugido: ou diários de uma doula. São Paulo: Garupa, 2017.

LEVY, Tatiana Salem. A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LINS, Osman. Avalovara. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.

LISPECTOR, Clarice. A maçã no escuro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

LOTUS, Stephanny. A Fotografia como Observatório do Corpo:



entre o Onírico e o Real. Instituto de Artes. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

MANGUEL, Alberto. Os livros e os dias: Um ano de leituras prazerosas. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MARTINO, Marlen Batista. Narrativas do EU: confissões na arte contemporânea – o corpo como diário. UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2009.

MELIN, Regina. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Jahar Ed., 2008

MURICI, Katia. Ecce homo: a autobiografia como gênero filosófico. [E-book] Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017. [Consul. 28 de maio de 2018] Disponível em: <http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios/>

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém. Porto Alegre: L&PM, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. São Paulo: Cia das Letras, 2001. p.187-231.

OLIVEIRA, Marcos da Rocha. Método de Dramatização da aula: o que é a pedagogia, a didática, o currículo? Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

PESSOA, Fernando. Poesias Inéditas (1930-1935). Lisboa: Ática, 1955.

PIZARNIK, Alejandra. Poesía Completa. (1955-1972) [e-book]. Disponível em: [https://albamozas.com/wp-content/uploads/2017/06/pizarnik\\_alejandra\\_-\\_poesia\\_completa-SUBARRAYADO-opt.pdf](https://albamozas.com/wp-content/uploads/2017/06/pizarnik_alejandra_-_poesia_completa-SUBARRAYADO-opt.pdf). Acesso em 07/05/2018

PRADO, Adélia. Bagagem. São Paulo: Siciliano. 1993

RAMOS, Nuno. Cujo. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993

RUSH, Michael. Novas mídias na arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, SBARDELOTTO, Diane. Corpo de mulher que dobra. MILLCAYAC – Revista Digital de Ciências Sociais da Universidad do Cuyo de Mendoza, Argentina. Vol. 5, n. 8, março/2018, p. 143-156. Disponível em: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/millca-digital/issue/view/Issue/86/59>. Acesso em 31/03/2018.

SBARDELOTTO, Diane. ZORDAN, Paola. Hilda Hilst, fotobragens e continuações do corpo. Paralelo 31. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Centro de Artes UFPel. Ed. 09, Dez, 2017. p.11-26. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13257/8206> Acesso em 07/06/2018.

SBARDELOTTO, Diane. É bom que não venhas. Blog Instituto Hilda Hilst, 2017. Disponível em: <http://www.hildahilst.com.br/blog/e-bom-que-nao-venhas>. Acesso em 09/08/2017

SBARDELOTTO, Diane. E o meu corpo existe. Blog Instituto Hilda Hilst, 2017. Disponível em: <https://www.hildahilst.com.br/blog/e-o-meu-corpo-existe> Acesso em 07/02/2018.

SBARDELOTTO, Diane. Dobrar e continuar. Ensaio Visual. Paralelo 31. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Centro de Artes UFPel. Ed. 09, Dez, 2017. p. 129-134. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13288/8228> Acesso em 07/06/2018.

SBARDELOTTO, Diane. Mal Passado. IAB/RS - Instituto dos Arquitetos do Brasil Porto Alegre, 16 de maio a 16 de junho de 2018. Exposição.

SBARDELOTTO, Diane. Moldes e maleabilidades: Resistência poética e educação entre as dobras dos tecidos. XII ANPED Sul. Porto Alegre, julho de 2018. (no prelo)

SBARDELOTTO, Diane. Moda seriada e a despersonalização do indivíduo: reflexões em arte sobre moldes padronizadores. Trabalho de conclusão de curso. (Graduação em Bacharelado em Artes Visuais). Universidade Comunitária Regional de Chapecó - UNOCHAPECÓ, 2009.



SBARDELOTTO, Diane. O que não é o que não pode ser que não é: professora, artista, outras. Trabalho de conclusão de curso. (Graduação em Licenciatura em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2016. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/152753/001013067.pdf?sequence=1> Acesso em: 07/06/2018.

SBARDELOTTO, Diane. Placentária. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS, Porto Alegre, 2018. Exposição.

SBARDELOTTO, Diane. Um trabalho feito de redores de casa. Revista Arte ConTexto V.2, nº6, mar, Porto Alegre, 2015. Disponível em: [http://artcontexto.com.br/textocurto\\_06\\_diane-sbardotto.html](http://artcontexto.com.br/textocurto_06_diane-sbardotto.html) . Acesso em 23/04/2017.

SEHN, Carina. Um corpo performático para romper com a representação. Dissertação. (Mestrado em Educação) Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, 2014.

SOUZA, Samara A. Ações de (des)velamento: a escrita performativa em Pes(o)soa de Carne e Osso de Santiago Cao. Revista Estúdio, v. 8, n.20, out-dez, 2017, p. 41-47. Disponível em: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29957/2/ULFBA\\_E\\_v8\\_iss20\\_p41-47.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29957/2/ULFBA_E_v8_iss20_p41-47.pdf) Acesso em 10/06/218.

STIGGER, Verônica. O Útero do mundo. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 05 de setembro a 18 de dezembro de 2016. Disponível em: <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2016/10/outerodomundo.pdf> . Acesso em 13/04/2017.

SYMBORSKA, Wislawa. Poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SYMBORSKA, Wislawa. Um amor feliz. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TADEU, Tomaz (org.), HARAWAY, Donna. Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-humano. [E-book] 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. [ ]. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/franciscovargas/files/2015/03/ANTROPOLOGIA-DO-CI->

[BORGUE.pdf](#) . Acesso em 25/04/2018

VIEIRA, Sandra C., REDIN, Mayra Martins. Poéticas do Fragmento: ensaios, pesquisas e reflexões. Pelotas: Ed. E Gráfica Universitária UFPel, 2010.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance – passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. In: 23º Encontro da ANPAP. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf> Acesso em: 12/05/2018.

ZORDAN, Paola. Arte com Nietzsche e Deleuze. Revista Educação & Realidade. v. 30, n.2. jul/dez, 2005. p. 261 – 272

\_\_\_\_\_. Corpos podem. Texto curatorial da exposição o que pode um corpo. De 15 de março a 06 de maio. IEAVi. Porto Alegre, 2018

\_\_\_\_\_. CORPO: conceituações e exemplificações com Spinoza. In: PEREIRA, Marcelo Andrade. (Org.). Performance e educação (des)territorializações pedagógicas. Santa Maria: UFSM, 2013, v. 1, p. 175-190

\_\_\_\_\_. Criação de planos. Revista EDUCAÇÃO. A docência e a filosofia da diferença. Número especial. São Paulo/SP, editora Segmento, p. 38 - 47, 28 out. 2012.

\_\_\_\_\_. Outras N Bases para despersonalização. In: MARQUEZ, Renata. (Org.) conj., re-benches: exercises&conversations – Ricardo Basbaum. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012. p. 76-82

\_\_\_\_\_. Subjetivação e personas: subjetividades no PIBID. In: UBERTI, Luciane (Org.). Iniciação à docência: articulações entre ensino e pesquisa. São Leopoldo: Oikos, 2013. p. 45-60



## Notas

1 DELEUZE, 2004, p.11. Em Mil Platôs, Deleuze e Guattari usam a metáfora de uma costura dos órgãos como boca, olhos, nariz de modo a esquecer as funções separadas de cada um e criar o Corpo sem Órgãos - CsO, onde se desfaz o “eu” e a interpretação é substituída pela experimentação.

2 KOPENAWA, 2015. Davi Kopenawa descreve a necessidade da cultura branca de registrar seu conhecimento por escrito como algo que distancia as palavras da boca. Em sua cultura Yanomami e na de muitos indígenas, conta-se os sonhos todas as manhãs como os conhecimentos mais valiosos por considerá-los saberes gravados no corpo. A separação entre corpo e alma, para eles, não existe.

3 Ingressei durante a minha, na pesquisa de outra pesquisadora, Vanessa Mauren, da Pós Graduação em Psicologia Social, que coleta imagens feitas por pesquisadores de diversas áreas, que não são mostradas nos trabalhos finais. A sugestão dela foi que eu registrasse por fotografias as coisas que propiciam minha pesquisa, mas não entram no trabalho, imagens dos “foras” da pesquisa. Ela conta que um exemplo de atividade não mostrada, entre pesquisadores das áreas de ciências naturais, é decapitação dos ratos usados em testes, realizada sempre aos sábados. Quanto aos “foras e dentro” da pesquisa, com a consciência dessa necessidade de questionamento dos saberes legitimados e da mistura da pesquisa com a vida, farei ao longo desse trabalho, muitas “entradas” suspeitas de não serem consideradas científicas.

4 FOUCAULT, 2010, p. 269. Foucault busca a ideia de “cuidado de si” na prática dos gregos onde a ética estava baseada numa prática racional da liberdade a partir do conhecimento de si e de suas regras de conduta, princípios, e verdades, não ser escravo de si, governar suas próprias vontades. Pergunto-me aqui, diante da criminalização e atual perda da autonomia de decisões sobre nosso próprio corpo, se esse uso de mim nessa pesquisa seria “anti-ético” e em que medida e efeitos a ética se aplica ao próprio



corpo. Penso que o uso de meu corpo e a experimentação de suas potencialidades é a minha prática de cuidado e liberdade que, como pensado por ele, implica também na relação com o outro.

5 “ A ilha Aqui está em toda parte. ” SYMBORSKA, 2016. p. 89

6 Essa frase foi usada como slogan do governo de Michel Temer com a intenção de espalhar “otimismo” diante da crise econômica e política brasileira atual. Reproduzido pelo Brasil em outdoors financiados pela contribuição de empresários, continha abaixo da inscrição o logotipo do Governo Federal. A frase é inspirada em uma placa vista pelo presidente em um posto de gasolina, cujo autor, dono do estabelecimento, João Mauro de Toledo Piza, atualmente encontra-se preso por tentativa de homicídio e é também acusado de adulterar combustível. Notícia disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/05/1771899-em-presario-espalha-frase-citada-por-temer-em-outdoors-de-ms.shtml> Acesso em: 22/05/2018.

7 Baseado em Foucault e em fatos reais de uma conversa na fila do Restaurante Universitário em que surgiu a expressão “jogos de verdade”. Os escritos dessa dissertação, como processuais, são repletos de influências de diálogos cotidianos, aulas, leituras, situações das quais já se perdeu a certeza da autoria. No projeto teórico de Foucault, especialmente no que se refere a seus estudos da história dos sistemas de pensamento e das “tecnologias do eu”, a noção de verdade é colocada em suspenso enquanto pretensão maior do discurso filosófico. Ele põe a certeza sempre em questão, relativiza os enunciados e conceitos, articulando-os sempre com a atualidade, usando a noção de “jogos de verdade” para falar que a verdade é produto da relação entre os homens, sempre submetida a jogos que regulam seus modos de produção e as regras de sua legitimidade.

8 “Eles se acostumam e dormem” foi a frase que ouvi de uma criança que passava pelo Parcão de Porto Alegre durante a Acor-da: final (2017), performance que realizei junto ao grupo de pesquisa ARCOE na qual permanecíamos enleados em cordas abaixo de um monumento à Castelo Branco.

9 FREITAS, 2017, p.46

10 GARCIA, 2017, p. 19-20

11 SYMBORSKA, 2011, p.79

12 Frase de Hilda Hilst. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/77-capa/1387-estimada-senhora-h.html> . Acesso em 15/07/2017

13 Um homem senta ao meu lado na padaria e me pergunta qual dos sachês possui o creme branco, se referindo à maionese. Provavelmente não sabia ler. “É que sou desprofissionalizado”, ele me diz.

14 HARAWAY, 2009. Disponível em: <https://journals.opene-dition.org/pontourbe/1635?lang=en> Acesso em 11/06/2018

15 HARAWAY apud TADEU, 2009, p.09

16 BARTHES, 2015, p.74

17 BARTHES, 2015, p.16

18 Termo utilizado por Suely Rolnik em: Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo (2014)

19 HARAWAY apud TADEU, 2009, p.14

20 DELEUZE, 2004, p. 101

21 ATWOOD, 2017, p.36

22 Trecho do texto não publicado A morte é uma flor escrito por Cesar Kiraly, para a curadoria da exposição O nômade e o sedentário, realizada na Fundação BADESC, Florianópolis, 2016.

23 Na exposição individual Mal Passado, em andamento em meio ao processo dessa dissertação (de maio a junho de 2018), a palavra-ato em texto-tecido-pele tomou meu corpo, perpassando memórias da carne, consciência de opressões passadas, malpassadas, incertezas com o futuro em que o que se queria esquecido precisa ser lembrado para não se repetir. Os trabalhos foram montados onde hoje está a sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil, de Porto Alegre, cujo porão, antiga sede clandestina do DOPS, conserva marcas de tiros das execuções de pessoas durante a ditadura militar. Ao lado do prédio, um necrotério desativado. Todo esse passado envolvendo a carne e cada tecido que fui remoendo me reencontrando com histórias, tecidos que recebi, fragmentos de meu vestido de noiva, calcinhas de minha mãe, lençóis abandonados, meias finas furadas e esticadas como peles, atravessavam máquinas e incrustavam-se entre as vigas e os tijolos do prédio, entre retornos de momentos e ressentimentos.

24 Coordenado pela professora Cibele Sastre. A Dança Somá-



tica trata de práticas performativas tidas como aproximações entre dança e performance, nas quais busca-se uma apropriação de gestos e ideias singulares em cada corpo, tratando os movimentos criados como inscrições de si.

25 Reflexões e Reflexos do Sistema Laban/Bartenieff na Prática Docente em Dança, artigo de Josiane Franken, disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cenamov/article/download/36205/26340>. Acesso em 11/06/2018.

26 AGAMBEM, 2015

27 AGAMBEN, 2015, p. 73

28 Veronica Stigger organizou a exposição Útero Mundo, onde relaciona a arte com a histeria, doença historicamente relacionada ao feminino. No texto curatorial, cita Barthes que fala de uma “histeria necessária para escrever”, Artaud que diz querer “experimentar um feminino terrível”, Pasolini referindo-se a “uma espécie de impulso histérico”, Oswald de Andrade que declara que tem “o coração menstruado”, Nodari, que diz que feminino e o poético convergem enquanto: “princípio e a prática da errância, da instabilidade, em suma, da diferença e da loucura.” Com Stigger e a partir também da obra Arco da histeria (1993) na qual a artista Louise Bourgeois coloca um corpo masculino na posição do arco histérico, penso a inversão da curvatura da dobra que experimentei em meu corpo como caminho para pesquisas futuras.

29 SBARDELOTTO, 2015

30 LINS, 1986, p.28

31 Essa é uma pergunta que Deleuze formula em Espinosa: filosofia prática a partir de Spinoza, onde o corpo é proposição para um novo “modelo filosófico”. Spinoza quer descobrir qual a estrutura de um corpo e o que está em seu poder, o quanto ele pode ser afetado, as mudanças a cada novo encontro, como o corpo funciona exclusivamente pelas leis da natureza e não separado da mente. Segundo Paola Zordan, com Spinoza, poderíamos pensar que “tudo o que acontece ao corpo também acontece à mente e também afecta a ideia que temos desta mente”. ZORDAN, 2013, p.178

32 Do texto curatorial da exposição O que pode um corpo, escrito por Paola Zordan. Durante o mestrado, realizei junto com outros quatro artistas – Aline Daka, Rafael Souza, Gustavo Sou-

za e João Alberto Rodrigues - uma exposição na qual propusemos uma curadoria coletiva onde na expografia buscava-se que os trabalhos se entrecruzarem visual e conceitualmente num único corpo. Algumas imagens das obras e também do processo e das oficinas com visitantes podem ser vistas em: <https://www.instagram.com/oquepodeumcorpo/> Acesso em: 28/05/2018.

33 DELEUZE, 1992, p. 122. A vida como obra de arte é o título a um texto de Deleuze sobre Foucault onde, a partir de Nietzsche, eles apontam para uma estética da “vida como obra de arte”, pensada também como uma ética. Deleuze diz que o estilo de um escritor é sempre também um “estilo de vida, a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência”. Para Foucault, os problemas filosóficos são sempre problemas da vida prática. Em seu Abecedário, Deleuze, que havia recentemente escrito A dobra: Leibniz e o barroco, cita cartas que recebera de dobradores de papel de uma revista que afirmavam “a dobra somos nós” e de surfistas que diziam estar sempre se insinuando nas dobras móveis da natureza, numa busca de tentar “habitar a onda”. Com isso, Deleuze ressalta o ato político daqueles que não se contentam em fazer, mas precisam pensar o que fazem. Para ele importava que em sua filosofia estivesse tratasse de pessoas e situações concretas.

34 Deleuze fala dos “estratos”, pensados por Foucault como formações históricas, “camadas sedimentares” feitas de coisas e palavras, regiões de visibilidade e campos de visualidade, conteúdos e expressões. Destaca que mesmo as relações de resistência não param de se estratificar.

35 DELEUZE, 2005, p. 37

36 FOUCAULT, 2010. p. 145-162. A construção de si, elaboração pessoal que conferiria à palavra dita o poder de firmar ideias, sugerindo uma auto-formação pela escrita. Foucault cita o hupomnêmata, espécie de livro de vida, um caderno onde, na Antiguidade, se faziam anotações de aprendizados advindos de leituras, registrava-se ações e também pensamentos que pudessem ser usados em futuras necessidades da vida prática

37 Os biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela cunham nos anos setenta o conceito de autopoiesis, advindo dos gregos, para falar de “autogeração”, a construção da vida pensada como responsabilidade de cada um, o constante



engendramento de sua própria estrutura, onde o ser vivo, objetos e ambiente devem ser estudados como um todo integrado em processos vitais compartilhados. O pensamento da constante construção de si da biologia, segundo Kastrup, é apropriado com outros enfoques, por Deleuze e Guattari para pensar questões filosóficas da autocriação dos conceitos e a formação das subjetividades. KASTRUP, 1995.

38 HILST, 2004, epígrafe

39 BARTHES, 2012. p. 14

40 BARTHES, 2012. p. 20

41 MELIN, 2008.

42 BARTHES, 2012. p. 15

43 Parte dessas reflexões encontram-se artigo publicado na revista MILLCAYAC, intitulado Corpo de Mulher que dobra que escrevi sobre a identificação do útero nas Fotodobragens, relacionando esse tema em três escritoras gaúchas: Marília Flôor Kosby, Verônica Stigger e Angélica de Freitas. O link para acesso encontra-se nas referências.

44 Em parte do livro O útero é do tamanho de um punho (2017), Angélica Freitas faz poemas ironizando com os clichês que partem da expressão “mulher de”, citando: “mulher de vermelho”, “mulher de valores”, “mulher de posses”, “mulher depois, mulher de rollers”, “mulher depressa”, “mulher de um homem só”, “mulher de respeito”, “mulher de malando”, “mulher de regime”. FREITAS, 2017.

45 PRADO, 1993, p. 11

46 ZORDAN, 2005, p.270

47 HARAWAY, 2009, p. 48

48 No artigo Hilda Hilst, fotodobragens e continuações do corpo, publicado na revista Paralelo 31, falo da escolha da autora de não ser mãe e a sua relação com os cachorros. (link para acesso nas referências)

49 DELEUZE, 1992, p.194

50 FREITAS, 2017, p.46

51 LISPECTOR, 1978, p.245

52 Aqui falo em primeira pessoa, como a mãe que não sou, mas está dada em mim, pela minha, pelos que sempre me perguntam sobre meus filhos, que não inventei, mas que, de certa forma, existem na extensão do meu “ser mulher”. Me traio no

desejo de não a exercer, e a exerço no que ouço de outras. O meu lugar não é de fala, ou ao menos não o estou requerendo. É a ficção social em que me fazem mãe o que me autoriza. Se não, aqui tomo a liberdade de errar, que é a liberdade de falar, de falar pela outra que nunca somos.

53 Comentário da poeta Anne Sexton sobre o suicídio da poeta Sylvia Plath.

54 Caminhava pela rua de Porto Alegre e ouvi um homem conversando com outro a dizer: “É bonita, é simpática, é querida, mas não me serve.” Por vários dias pensei na expressão e no verbo servir, como uma ideia de um encaixe, como serve ou não uma roupa, um sapato, e, essencialmente sobre servidão. Uma mulher que não quer servir.

55 BOURGEOIS, 2000, p. 95

56 Idem.

57 Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf> . Acesso em 20/06/2017.

58 Idem.

59 BOURGEOIS, 2000, p. 49

60 BOURGEOIS, 2000, p. 16

61 te?

62 FOUCAULT apud DELEUZE, 2007, p.

63 DELEUZE, 2007, p. 141

64 Entrevista disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/03/cindy-sherman-interview-retrospective-motivation> Acesso em 27/03/2017. Acesso em 19/04/2017.

65 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=U-XKNuWtXZ\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=U-XKNuWtXZ_U) . Acesso em 21/06/2017.

66 Reportagem disponível em: [https://www.nytimes.com/2017/04/10/t-magazine/sophie-calle-artist-cat-pregnant.html?em\\_pos=large&emc=edit\\_tz\\_20170414&nl=t-magazine&nid=64431371&ref=headline&te=1&r=0](https://www.nytimes.com/2017/04/10/t-magazine/sophie-calle-artist-cat-pregnant.html?em_pos=large&emc=edit_tz_20170414&nl=t-magazine&nid=64431371&ref=headline&te=1&r=0) Acesso em 27/04/2017.

67 Vulto, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EKGrybnaguQ> Acesso em 13/04/2017

68 Disponível em: <https://vimeo.com/119163021> Acesso em 20/06/2017.

69 HILST, 2017. p.471

70 SYMBORSKA, 2016. p. 31.



- 71 LINS, 1986, p. 219.
- 72 ZORDAN apud CORAZZA, 2010, p. 179
- 73 “...entre nós é um insulto pronunciar o nome de alguém em sua presença ou diante dos seus. Assim é. Não gostamos de ouvir nosso nome, nem mesmo nosso apelido de criança. Isso nos deixa furiosos de verdade. [...] De modo que aceitamos ter nomes, contanto que fiquem longe de nós. São os outros que os usam, sem que saibamos.” KOPENAWA, 2015, p. 71
- 74 Título de texto de Deleuze sobre um possível “método” de Foucault no livro Conversações.
- 75 Disponível em: [http://estudio.fba.ul.pt/E\\_v8\\_iss20.pdf](http://estudio.fba.ul.pt/E_v8_iss20.pdf) . Acesso em 02/03/2018.
- 76 CAO apud SOUZA, 2017, p.46
- 77 FONSECA, 2017.
- 78 DELEUZE, 1998, p. 18.
- 79 Poema transposto integralmente de conversa do whatsapp com Sthephanny Lotus.
- 80 KUNZRU apud TADEU, 2009, p. 26 e 27
- 81 ZORDAN, 2013, p. 48
- 82 MURICI, 2017, p. 31
- 83 MURICI, 2017, p. 33
- 84 FOUCAULT, 2010
- 85 FOUCAULT, 2010, p. 151
- 86 BERGSON, 2006, p. 127
- 87 Participei, durante o curso do mestrado, de discussões sobre os critérios do Edital de Ações Afirmativas para entrada, no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, de alunos negros quilombolas, trans, indígenas. A exigência de que, na seleção, os candidatos indígenas ao doutorado realizassem prova escrita como os demais candidatos, na sua língua não oficial, ao invés de memorial ou algo mais aproximado das manifestações de seus saber, faz pensar que as cotas para a entrada desses alunos, embora sejam um avanço, eles ainda não fazem a Academia reformular sua forma de avaliação para abarcar outras formas de conhecimento, fazendo com que a diferença por vezes tenda a ser eliminada.
- 88 Matéria publicada em: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/selfie-academica-os-pesquisadores-que-usam-a-si-mesmos-como-base-de-estudos.ghtml> Acesso em 27/05/2018.

- 89 Disponível em [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/cultura/1453475483\\_302876.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/cultura/1453475483_302876.html) Acesso em: 28/05/2018.
- 90 PIZARNIK, s/d, p. 93
- 91 LEVY, 2011, p. 20.
- 92 DELEUZE, 2005, p.102.
- 93 Imagens e poemas disponíveis no blog do Instituto Hilda Hilst. O link para acesso encontra-se nas referências.
- 94 BOURGEOIS, 2000.
- 95 LINS, 1986, p. 24
- 96 OLIVEIRA, 2014, p. 91
- 97 Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oPXb4rMXJaE>. Acesso em 28/06/2017.
- 98 HILST, 2017, 335
- 99 NIETZSCHE, 2016, p. 187-188
- 100 LINS, 1986. p. 24
- 101 Idem. p. 45.
- 102 SYMBORSKA. Do poema Autotomia. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2016/02/08/autotomia-wislawa-szymborska/> Acesso em 20/11/2018.
- 103 FUX, 2016, p. 140
- 104 BARTHES, 2012. p.20.
- 105 MANGUEL, 2005. p. 27-28
- 106 DELEUZE, 1992. p. 106-107
- 107 BORGES, 2001. p. 32. No conto, Borges atribui a frase ao amigo Bioy Casares, que, por sua vez, atribui à um artigo sobre a cidade de Uqbar em uma enciclopédia. A frase nela, porém, é diferente: “Para um desses gnósticos, o visível universo era uma ilusão ou (mais precisamente) um sofisma. Os espelhos e a paternidade são abomináveis porque o multiplicam e o divulgam.” Os amigos vão consulta-la e em outras edições esse artigo não existe, tampouco a cidade geograficamente consta no mapa. O autor vai dando dados minuciosos, informações precisas que vão confundindo a autoria da frase, desde o início sua, escrita no conto que, além de outros temas, pode ser sobre a procura da autoria disfarçada na procura pela comprovação da existência da cidade.
- 108 DELEUZE, 2005. p. 105
- 109 DELEUZE, 1988. p. 16
- 110 SYMBORSKA, 2016. p. 31
- 111 DELEUZE, 1988.



- 112 DELEUZE, 2012. p. 14. Deleuze usa o exemplo do labirinto, que Descartes não soube resolver porque o pensava como percurso retilíneo, para falar da multiplicidade como algo que tem muitas dobras, curvaturas na matéria, inclinações na alma.
- 113 SYMBORSKA, 2016. p. 166-167. Trecho do poema Número Pi.
- 114 DELEUZE, 2012
- 115 ABBAGNANO, 2000. p. 201
- 116 ABBAGNANO, 2000. p. 201
- 117 DELEUZE, 2012. p. 33
- 118 HUCHET, 2015, p. 57
- 119 HUCHET, 2015. Infra-mince ou inframine é um conceito criado pelo artista Marcel Duchamp como título de notas suas sobre situações de hipersensibilidade ao quase imperceptível, ou a percepção do quase nada na arte, como a fumaça, a respiração, o hálito, a sensação do veludo tocando as pernas. A própria escolha da grafia da palavra com ou se hífen serve para pensar a temporalidade, distensão e espacialização da palavra.
- 120 SYMBORSKA, 2016. p. 173
- 121 DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 12
- 122 ABBAGNANO, 2000, p. 201
- 123 Idem.
- 124 NIETZSCHE, 2001. p. 230
- 125 NIETZSCHE, 2016, p. 187-188
- 126 GARCIA, 2014, p. 32
- 127 GARCIA, 2014, p. 31
- 128 DELEUZE, GUATTARI, 1996. p. 32.
- 129 “Basta pensar em sentir / Para sentir em pensar. / Meu coração faz sorrir / Meu coração a chorar. / Depois de ficar e ir / Hei-de ser quem vai chegar / Para ser quem quer partir. / Viver é não conseguir”. PESSOA, 1955, p. 73.
- 130 “... e, neles, outros turbilhões ainda menores, e mais outros ainda nos intervalos côncavos dos turbilhões que se tocam. ”. DELEUZE, 2012. p. 17
- 131 DELEUZE, 2012. p. 17
- 132 Explicação de diferença na definição do conceito de contínuo, em: ABBAGNANO, 2000, p.
- 133 GARCIA, 2014, p. 14
- 134 GARCIA, 2014, p.16

- 135 GARCIA, 2017, p. 39.
- 136 Frase de discurso de Dilma Rousseff. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=73TJnTM7qqA> . Acesso em 11/06/2018.
- 137 HILST
- 138 DELEUZE, 1996. p. 193.
- 139 BARTHES, 2012. p. 17.
- 140 Aqui penso na linguagem da fotoperformance como registro ou produção do trabalho. Considero que na fotoperformance não é só a ação que constitui o trabalho, mas uma ação preparada com intenção de fotografar e uma segunda camada de movimentos, da edição. Haverá sempre, portanto, nessas ações performáticas, a intenção de foto, considerada como um dos elementos de sentido, o da ação e imagem, nas minhas fotografias e semelhantemente nos meus vídeos, em que apareço. Essa intenção de agir para fotografar ou filmar, aproxima-se de uma encenação e ficcionalização.
- 141 GARCIA, 2014, p.18
- 142 DELEUZE, 1992, p. 194
- 143 ZORDAN, 2013, p. 45-60.
- 144 FOUCAULT apud DELEUZE, 2005, p. 101.
- 145 ZORDAN, ano p. 45 (criação de planos)
- 146 DELEUZE, 1996. p.23.
- 147 Idem.
- 148 SEHN, 2015
- 149 VINHOSA, 2015, p. 2882