



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO CAMPUS II –
ALAGOINHAS – BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CRÍTICA CULTURAL**

GEISA LIMA DOS SANTOS

**ARTISTAS BAIANAS EM DIÁLOGO: O TRABALHO DO SIGNO E DO
SI EM ANA FRAGA E GEISA LIMA**

Alagoinhas
2019

GEISA LIMA DOS SANTOS

**ARTISTAS BAIANAS EM DIÁLOGO: O TRABALHO DO SIGNO E DO
SI EM ANA FRAGA E GEISA LIMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, do Departamento de Educação – DEDC II, da Universidade Estadual da Bahia, como requisito à obtenção do título de mestra em Crítica Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos.

Alagoinhas
2019

Sistema de Bibliotecas da UNEB
Biblioteca Carlos Drummond de Andrade – Campus II
Rosana Cristina de Souza Barretto
Bibliotecária – CRB 5/902

S237a Santos, Geisa Lima dos.
Artistas baianas em diálogo: o trabalho do signo e do si em Ana
Fraga e Geisa Lima./ Geisa Lima dos Santos – Alagoinhas, 2019.
163f.il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia.
Departamento de Educação. Mestrado em Crítica Cultural.
Orientador: Prof.º Drº Osmar Moreira dos Santos.

1. Mulheres na literatura. 2. Narrativas. I. Santos, Osmar Moreira
dos.. II. Universidade do Estado da Bahia - Departamento de Educação
- Campus II. III. Título.

CDD B869.09

GEISA LIMA DOS SANTOS

**ARTISTAS BAIANAS EM DIÁLOGO: O TRABALHO DO SIGNO E DO
SI EM ANA FRAGA E GEISA LIMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, do Departamento de Educação – DEDC II, da Universidade Estadual da Bahia, como requisito à obtenção do título de mestra em Crítica Cultural.

Aprovada em 07 de junho de 2019.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Osmar Moreira dos Santos. Orientador _____
Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Estadual da Bahia.

Prof. Dr^a. Áurea da Silva Pereira _____
Doutora em Educação e Contemporaneidade pela Universidade Estadual da Bahia.
Universidade Estadual da Bahia.

Prof. Dr^a. Ana Valécia Araújo Ribeiro _____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

AGRADECIMENTOS

Ainda sou aquela menina da roça, apesar de ter percorrido outras terras e caminhos e, como uma cigana que foi desvendando seu próprio destino, lendo a mão e a sorte, tive em meu percurso encontros felizes e tristes. Apesar de tudo, consegui chegar até aqui, realizando um sonho que não é apenas meu, mas também de meu pai que não teve a mesma oportunidade de estudar. Vejo nesse sonho realizado a presença, principalmente, de cada uma das mulheres de minha família: de minha tataravó, bisavó, avó (minha mãe véia querida, que Deus a tenha) e de minha mãe. Sou grata por ter aprendido com cada uma de vocês que passaram por minha vida. Agradeço também ao meu companheiro Jairo e aos amigos e familiares que vibraram e ajudaram nesse trajeto difícil: Geiziane, Joyce, Luiz Ramos, Heitor e Elizabete, sempre presentes em vários processos da construção desse mapa, dessa performance criativa.

RESUMO

A presente dissertação trata-se de um texto-mapa que fala sobre as obras *A Mesa Posta*, de Ana Fraga, e *As 7 Vidas de Cassandra*, de minha autoria, como lugares de resistência, pois perpassam pelo campo da arte, da política e da crítica cultural e insuflam microrrevoluções dentro do espaço artístico e em nossas vidas. Os caminhos metodológicos se conectam às ideias de Deleuze (1999), Guattari (1995), Rolnik (1996), Rago (2010), Foucault (2006), Moreira (2002), dentre outros. Observa-se que as poéticas visuais de Ana Fraga e as minhas criam caminhos de constituição de si, escrita de si, performance de si, ao passo que arrastam os signos instituídos e provocam outras maneiras de realizar o contato e a ação com os corpos, com os nossos desejos, com o mundo e também com nossa capacidade criativa. As obras são instalações criadas por meio da performance e do trabalho sobre nossos corpos e estimulam a reflexão sobre o contexto de violências vinculadas à mulher. A pesquisa se coloca então, como uma leitura realizada sobre os discursos e signos criados por meio das obras, escancarando as relações de poder e de saber, as quais se inserem sobre a imagem e o corpo da mulher. Escolher o trabalho com o signo e o si foi justamente à tentativa de expressar que, por meio da relação de si para com a gente mesma, nós, artistas, estamos acima de tudo afrontando o poder a fim de criar, no plano social, modos de vida mais livres e múltiplos.

Palavras-chave: Arte. Mulher. O trabalho do si.

ABSTRACT

This present work is a text-map that talks about the works *A Mesa Posta*, by Ana Fraga, and *As 7 Vidas de Cassandra*, by my authorship, as places of resistance, as they pass through the field of art, politics and cultural criticism and instill micro-revolutions within artistic space and in our lives. The methodological paths are connected to the ideas of Deleuze (1999), Guattari (1995), Rolnik (1996), Rago (2010), Foucault (2006), Moreira (2002), among others. It is observed that the visual poetics of Ana Fraga and mine, create paths of self-constitution, self-writing, self-performance, while dragging the established signs and provoking other ways of achieving contact and action with bodies, with our desires, with the world and also with our creative capacity. The works are facilities created through performance and work on our bodies and stimulate reflection on the context of violence linked to women. The research places as a reading of the discourses and signs created through the works, opening the relations of power and knowledge, which are inserted on the image and the woman's body. Choosing the work with the sign and the self was precisely the attempt to express that, through the relation of self to itself, we, the artists are above all confronting power in order to create, on a social level, ways of life more free and multiple.

Keywords: Art. Woman. The work of the self.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Geisa Lima. <i>As 7 vidas de Cassandra</i> , 2015. Instalação. Foto: Acervo pessoal.....	19
Figura 2	Ana Fraga. <i>A Mesa Posta</i> , 2005. Performance. Fotografia: Isabel Gouvêa.....	21
Figura 3	Geisa Lima. <i>Mala de imagens</i> , 2013.....	22
Figura 4	Geisa Lima. <i>Mala de imagens</i> , 2013.....	22
Figura 5	Geisa Lima. <i>Silêncio</i> , 2013.....	22
Figura 6	Geisa Lima. <i>Ciganas</i> , 2014.....	22
Figura 7	Ana Fraga. <i>A Mesa Posta</i> , 2005. Instalação/Performance. Fotografia: Isabel Gouvêa.....	26
Figura 8	Geisa Lima. <i>As 7 vidas de Cassandra</i> , 2015. Instalação. Foto: Acervo pessoal.....	27
Figura 9	Ana Fraga. <i>A Mesa Posta</i> , 2005. Instalação-Performance. Acervo de Ana Fraga.....	63
Figura 10	Ana Fraga. <i>A Mesa Posta</i> , 2005. Instalação-Performance. Fotografia: Isabel Gouvêa. Acervo de Ana Fraga.	64
Figura 11	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 vidas de Cassandra</i> , 2015. Foto: Acervo pessoal.....	68
Figura 12	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015. Foto: Acervo pessoal.....	69
Figura 13	Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe <i>As 7 vidas de Cassandra</i> , 2015. Foto: Acervo pessoa.....	71
Figura 14	Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.	72
Figura 15	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.....	74
Figura 16	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.....	75
Figura 17	Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.	76

Figura 18	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.....	77
Figura 19	Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.....	78
Figura 20	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.....	78
Figura 21	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.	79
Figura 22	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.....	80
Figura 23	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.	80
Figura 24	Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.....	81
Figura 25	Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015.....	82
Figura 26	Cartaz de convocação para a Oficina de expressão artística. Acervo pessoal.....	83
Figura 27	Fotografias do processo criativo. Interferência de imagens do filme <i>Persépolis</i> . Acervo pessoal.....	87
Figura 28	Criação de poesia sobre a violência contra a mulher a partir do sorteio de palavras. Acervo pessoal.....	88
Figura 29	Convite para tarde de registro fotográfico, fotoperformance e autorretrato. Acervo pessoal.....	90
Figura 30	Autorretratos e fotoperformances produzidos na oficina de Expressão Artística e usadas posteriormente na exposição <i>Corpo em processo</i> . Acervo pessoal.....	91
Figura 31	Autorretratos e fotoperformances que foram produzidas na oficina de Expressão Artística e usadas posteriormente na exposição <i>Corpo em processo</i> . Acervo pessoal.....	92
Figura 32	Autorretratos e fotoperformances que foram produzidas na oficina de Expressão Artística e usadas posteriormente na exposição <i>Corpo em processo</i> . Acervo pessoal.....	93

Figura 33	Cartaz da exposição <i>Corpo em processo</i> . Acervo pessoal.....	95
Figura 34	Fotografia da exposição <i>Corpo em processo</i> . Acervo pessoal.....	96
Figura 35	Fotografia da exposição <i>Corpo em processo</i> . Acervo pessoal.....	96
Figura 36	Livro de registo da Exposição <i>Corpo em processo</i> : andanças e transe. Acervo pessoal.....	97
Figura 37	Fotos da produção dos livros de artista e algumas imagens de parte dos livros montados. Acervo pessoal.....	98
Figura 38	Autorretratos das estudantes Ana Paula Ribeiro e Thaiale Ramos. Acervo pessoal.....	98
Figura 39	Autorretratos das estudantes Ana Paula Ribeiro e Thaiale Ramos. Acervo pessoal.....	98
Figura 40	Autorretrato da estudante Elizabete. Acervo pessoal.....	99
Figura 41	Livro de artista da estudante Elizabete Suzart. Acervo pessoal.....	101
Figura 42	Livro de artista da estudante Ana Paula Ribeiro. Acervo pessoal.....	101
Figura 43	Livro de artista da estudante Thaiale Ramos. Acervo pessoal.....	102
Figura 44	Ana Fraga. <i>A Mesa Indisposta</i> . 2018. Instalação/Performance.....	118
Figura 45	Ana Fraga. <i>Lavagem de mim mesma</i> , 2018. Performance	119
Figura 46	Ana Fraga. <i>Bonecas # 2 'uma roupa'</i> , 2018. Instalação/Performance.....	120
Figura 47	Ana Fraga. <i>Vista-se Não Vista-se</i> . 2006-2007. Instalação/Performance.....	120
Figura 48	Geisa Lima. <i>Encarne</i> , 2014. Fotoperformance.....	121
Figura 49	Geisa Lima. <i>Memórias de Taipa</i> , 2015. Fotoperformance.....	121
Figura 50	Geisa Lima. <i>Série Metáforas do invisível I</i> , 2013. Fotoperformance.....	122
Figura 51	Geisa Lima. <i>Ataduras</i> , 2014. Fotoperformance.....	122
Figura 52	Fotos dos baús da obra <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> . Foto: Acervo pessoal.....	127
Figura 53	Geisa Lima. <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> , 2015. Instalação. Foto: Acervo pessoal.....	127
Figura 54	Exposição da obra <i>A Mesa Posta</i> , a interação do público e da Performer Barbara Ferreira.....	130
Figura 55	Desenhos dos diários de Ana Fraga sobre o processo criativo de <i>A Mesa Posta</i>	131
Figura 56	Desenhos dos diários de Ana Fraga sobre o processo criativo de <i>A Mesa Posta</i>	131

Figura 57	Costura feita no diário de Ana Fraga sobre o processo criativo de <i>A Mesa Posta</i>	132
Figura 58	Desenho dos diários de Ana Fraga sobre o processo criativo de <i>A Mesa Posta</i>	133
Figura 59	Desenhos dos diários de Ana Fraga sobre o processo criativo de <i>A Mesa Posta</i>	134
Figura 60	Geisa Lima. Mapa 1.	136
Figura 61	Geisa Lima. Mapa 2.....	137
Figura 62	O conjunto de fotografias acima são representações das 7 (sete) encarnações, sem as interferências.....	138
Figura 63	Croqui de <i>As 7 Vidas de Cassandra</i>	139
Figura 64	Baús de <i>As 7 Vidas de Cassandra</i>	140
Figura 65	Conjunto de desenhos e fotografias representativas de <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> . Foto: Geisa Lima.....	140
Figura 66	Fotos da obra <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> . Foto: Geisa Lima.....	142
Figura 67	Fotos de <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> com participação de Geiziane Maria e Joyce Oliveira.....	145
Figura 68	Foto da exposição de <i>As 7 Vidas de Cassandra</i>	146
Figura 69	Fotos de <i>As 7 Vidas de Cassandra</i>	147
Figura 70	Fotos de <i>As 7 Vidas de Cassandra</i> com participação de Fabiano.....	149

SUMÁRIO

RABISCOS INICIAIS	13
DEVANEIOS	16
1. ARMÁRIO DE NÓS	19
1.1 CARTOGRAFIAS: AS 7 VIDAS DE KASSANDRA E A MESA POSTA	26
1.2 CORPOS NÔMADES	31
1.3 TRANSA ENTRE LINGUAGENS	39
1.4 AS LINHAS DO HORIZONTE	41
2. COSTURAS PERFORMATIVAS	57
2.1 A MESA POSTA	62
2.2 OFICINA DO SIGNO: UM PIQUINIQUE NA MATA	67
2.3 O ENCONTRO DAS CLARISSAS, KASSANDRAS E MARIAS	83
2.3.1 Corpo em processo: andanças e transe	89
2.3.2 O Livro das flores mortas	97
3. NÓS ITINERANTES	104
3.1 UM CAMINHO LABIRINTICO: OS FIOS DE DESEJOS	113
3.1.1 Gaia: fendas e frestas	117
3.2 LEITURAS, DESVIOS E AFETOS	124
3.2.1 Dos lugares, estradas e flanâncias	128
3.2.2 Impertinências e conceitos	129
3.2.3 A rosa dos ventos e os mapas inventados	130
<i>3.2.3.1 A Mesa Posta</i>	130
<i>3.2.3.2 As 7 Vidas de Cassandra</i>	138
3.2.4 “O corpo ainda é pouco” (1989)	143
3.3 PELE, ARTE E GUERRA	150
4. (IN) CONCLUSÕES ALINHAVADAS	155
REFERÊNCIAS	158

MAPA

RABISCOS INICIAIS DEVANEIOS

1. ARMÁRIO DE NÓS

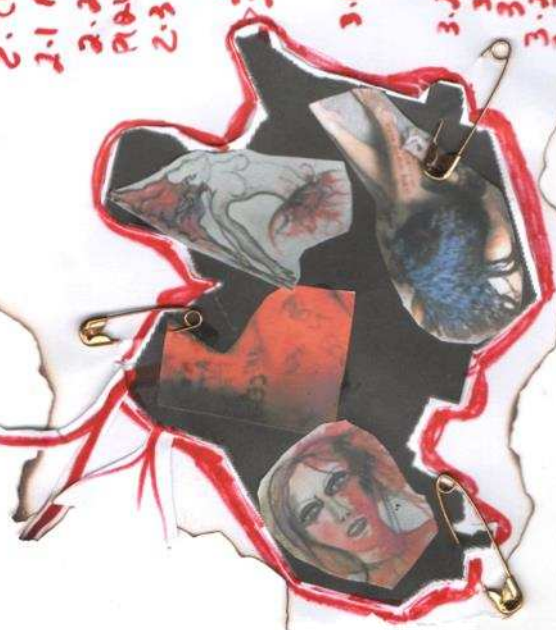
- 1.1 CARTOGRAFIA: AS 7 VIDAS DE KASSANDRA
- 1.2 MESA POSTA
- 1.3 CORPOS NÔMADES
- 1.4 TRANSA ENTRE LINGUAGENS
- 1.5 AS LINHAS DO HORIZONTE

2. COSTURAS PERFORMATIVAS

- 2.1 A MESA POSTA
- 2.2 OFICINA DO SIGNO: UM PIQUINIQUE NA MATA
- 2.3 O ENCONTRO DAS CLARISSÉS, KASSANDRAS E MARIAS
- 2.3.1 CORPO EM PROCESSO: ANDANÇAS E TRANSE
- 2.3.2 O LIVRO DAS FLORES MORTAS

3. UM CAMINHO LABIRINTICO: OS FIOS DE DESENHO

- 3.1.1 GATA: FENDAS E FRESTAS
- 3.2 LEITURAS, DESVIOS E ABETOS
- 3.2.1 DOS LUGARES, ESTRADAS E PLANÂULIAS
- 3.2.2 IMPERTINÊNCIAS E CONCEITOS
- 3.2.3 A ROSA DOS VENTOS E OS MAPAS INVENTADOS
- 3.2.3.1 A MESA POSTA
- 3.2.3.2 AS 7 VIDAS DE KASSANDRA
- 3.2.3.3 O CORPO AINDA É POUCO (1989)
- 3.2.4 PELE, ARTE E GUERRA
- 3.3 CONCLUSÕES



RABISCOS INICIAIS

A pesquisa aqui apresentada está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, do campus II, da Universidade do Estado da Bahia, na linha 1: Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida. A investigação se inscreve sobre duas instalações artísticas denominadas *A Mesa Posta*, da artista Ana Fraga, e *As 7 Vidas de Cassandra*, de minha autoria.

E para que serve a Arte junto da Crítica Cultural? Inicialmente, pode-se dizer que elas incitam os sentidos, perturbam a visão estática, os padrões estabelecidos, criando espaços de desobediência epistêmica, linhas tangenciais, retiram os elementos de análise (aqui, as duas obras) do lugar dado, instigando outras maneiras de criar, de pensar e de estar no mundo.

Como defende Osmar Moreira (2002), a experimentação e o cruzamento de campos distintos, como as artes visuais, a música, a literatura e a dança, geram dobras que promovem a liberação do corpo e o destravamento desses campos que acontece por meio do diálogo de um com o outro.

Ao vislumbrar o campo da Arte como um lugar de pesquisa, através da crítica cultural pode-se buscar, em um primeiro momento, desenhar as aproximações das questões artísticas/estéticas/conceituais com os movimentos presentes no cotidiano dos sujeitos – o corpo e a política, por exemplo. A reflexão sobre o campo é essencial, já que, mesmo ele ensinando a pensar fora do óbvio, ainda se faz necessário romper com códigos de funcionamentos que aprisionam a vida. Neste sentido, a Arte pode ser o lugar de sentir a liberdade.

De acordo com Christine Greiner (2010), ao fugir do binarismo através da linguagem da crítica, pode-se perceber um local de produção de sentidos diferente do que está dado, assim, ter-se-ia “o lugar de hibridismo onde a construção de um objeto político novo (nem um, nem outro) muda as formas de reconhecimento da política” (GREINER, 2010, p. 29). Portanto, a crítica possibilitaria a tecitura de multiplicidades originárias de formas de resistência vindas das margens, dos silenciados, causando provocações nos campos normativos de extermínio dos sujeitos em suas várias faces.

Cabe destacar que o objeto de pesquisa da dissertação se delineou a partir de uma conversa com o professor Washington Drummond, na disciplina de Cultura e Biopolítica, em 2016, quando fui aluna especial. Ana Fraga e eu tivemos nosso primeiro contato durante minha graduação em Artes Visuais, em Cachoeira – BA, cidade gêmea de São Félix, no

período de produção da obra *Nós*, de Ana Fraga, e da defesa do meu TCC. Portanto, ao ser indagada pelo professor se eu conhecia alguma artista que me chamava a atenção, cuja produção tivesse algum tipo de conexão com a minha, logo surgiu o nome de Ana Fraga novamente no caminho e o objeto de pesquisa então foi se delineando.

Desse modo, o curso de mestrado em Crítica Cultural começou a ser visto como um espaço propício para organização e aprofundamento de provocações sobre as subjugações existentes no próprio campo da Arte. Por conta disso, ao falar dessas narrativas me vem também, como ponto base da pesquisa, o trabalho do signo e do si. Ao pensar neles é possível logo perceber a sua estreita ligação com a produção de subjetividades nas obras investigadas. Desse modo, surge o problema que norteia toda esta pesquisa: “de que maneira o si e o signo se configuram como práticas transgressoras e se relacionam com o binômio saber/poder nas obras *A Mesa Posta*, de Ana Fraga, e *As 7 Vidas de Cassandra*, de minha autoria?” Uma das hipóteses é que seja por meio da performance/escrita de si, na construção de outras subjetividades femininas, através das obras de arte em questão.

Como objetivo geral, busquei problematizar sobre como as obras *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra* se compõem como arma para desmontar dispositivos de poder sobre a mulher e de que forma o signo e o si vão sendo pensados e cosidos nesse processo, portanto, debatendo a trama entre arte, saber e poder, na fabricação de “verdades”.

Para a construção da pesquisa utilizei como procedimentos metodológicos o levantamento bibliográfico e iconográfico, fichamentos de textos/livros, pesquisa de campo, entrevistas, produção de mapas/colagens, dentre outros. Apoiada nos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), utilizei a cartografia como metodologia de trabalho, pois ela baseia-se na ideia de Rizoma, ou seja, leva em consideração a ação construtiva da pesquisa, é algo aberto e em constante mutação por pensar fora do binarismo qualitativo/quantitativo. O método cartográfico, assim como o indiciário – também usado nesta pesquisa –, busca rastros e signos do processo.

A investigação ativa a noção de cartografia por pensar no processo de criação das artistas como uma espécie de mapa. Neste sentido, existe uma relação de proximidade entre elas e a performance, enquanto método de composição artística, e da pesquisa, pois a performance é processo, ou seja, o que vai interessar é o fluxo de composição inventiva e sua sequência, e não apenas o resultado final. Proponho a performance, a performance de si, como dispositivo ou método para romper e criar discursos/mapas, pensando no corpo da mulher como ponto de partida e chegada.

Fazer esse percurso em forma de experimentações performáticas exige uma escrita do tipo subversiva. Portanto, a escrita performativa foi mais uma das conexões rizomáticas para o estudo das obras em questão. Por meio da palavra em forma de performance de si, da ação questionadora, coloquei a escrita como um gesto artístico para questionar os signos. A escrita performativa já começa no sumário e sua composição artística.

A dissertação está organizada em quatro capítulos, além de *Rabiscos iniciais* e *Devaneios*. Em *Rabiscos iniciais*, trago esta breve introdução explicando alguns pontos-chaves de como surgiu e se desenrolou a investigação. Também traço linhas poéticas que iniciam o trabalho da escrita performativa, delineando algumas reflexões sobre a pesquisa.

No primeiro capítulo, denominado *Armário de nós*, trago os nossos percursos iniciais, de como nos tornamos artistas e de que forma nossas histórias de vida influíram nas produções artísticas. Ele está dividido em quatro tópicos voltados ao comentário à respeito das obras e suas linguagens, para a narrativa que trata do espaço reservado às artistas baianas e às suas obras no contexto atual.

No segundo capítulo, alcunhado *Costuras performativas*, construo dois mapas que começam a se conectar, um sobre a obra *A Mesa Posta* e os discursos imersos nas falas de Ana Fraga, e outro sobre a Oficina do Signo e a Oficina de Expressão Artística, lugares onde se iniciaram outras leituras da obra *As 7 Vidas de Cassandra*.

O terceiro capítulo, nomeado de *Nós itinerantes*, seguem os cortes, alinhavos e tecituras iniciados nos dois primeiros momentos da dissertação, buscando inferir, com mais ênfase, no trabalho realizado por nós duas, sobre o signo e o si. Esse mapa, ainda em construção, busca apresentar os cruzamentos das duas obras, mostrando como o tema e alguns procedimentos utilizados pelas artistas se conectam como pontos de uma mesma trama rizomática. Para além disso, coloco as duas obras como mecanismo de microrrevolução.

Tal capítulo encontra-se dividido em três tópicos principais, sendo: *3.1 Um caminho labiríntico: os fios de desejos*, dentro do qual também vem o subitem *3.1.1 Gaia: fendas e frestas* (esse tópico vai tratar dos cruzamentos e conexões entre *As 7 Vidas de Cassandra* e *A Mesa Posta*); *3.2 Leituras, desvios e afetos* e *3.3 Pele, arte e guerra*, o qual vai abordar a microrrevolução em conjunção com a arte. O quarto capítulo amarra os nós soltos e une as linhas de forças diversas que explodem no texto.

Um dos pontos cruciais da última parte da dissertação é colocar as duas obras como mecanismo de microrrevolução, como um espaço de produção de outros sentidos no campo da Arte, como forma de pensar os signos enquanto ferramentas de saber e poder. Pretende-se

fundamentar tais discussões, por conceitos e ideias produzidos por autores como Margareth Rago (2013), Elizabeth Moysés (2004), Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), Michel Foucault, Osmar Moreira (2002), dentre outros. Determinados estudiosos irão sustentar reflexões basilares desse quarto mapa, como o debate sobre o si e o signo abordados nas obras, também o trabalho sobre a crítica ao campo social, inserido nas duas instalações, e a arte como meio de produzir singularidades, resistência e revolução.

Nesse mapa em construção, busco ativar palavras/conceitos que conectam os fios dessa teia, como: arte, poder, cortes, cartas, saber, diários, poesia, desenho, rizoma, forças, transitar, revolução molecular, máquina de guerra, linhas de fuga, devir revolucionário e libertação do corpo.

DEVANEIOS

O texto foi construído por fluidos diversos, de suor, alegria e dor. Ele aponta para um corpo em processo, em meio às andanças e transes. Indica o corpo como lócus social de disputa, de onde tudo emana, de dentro para fora e de fora para dentro. É desse corpo que as partículas vão se fazendo e refazendo ao longo do caminho.

Esse texto performativo tornou-se então lugar de queimar, de perfurar, costurar e desenhar imagens e palavras no espaço. Uma proposta investigativa que corta, de forma sutil, de um lado para outro, o silêncio e seu vazio. Ele é uma imagem construída a partir da leitura das obras em questão, avaliando suas estratégias discursivas e suas propostas de quebrar os padrões hegemônicos fetichistas sobre a mulher e o si.

Escrever, através das vivências de minha produção artística e da de Ana Fraga, é colocar o corpo e a mente em reflexão e experimentação, pensando as violências contra o feminino, a constituição do si, do ser artista baiana no contexto contemporâneo, a produção dos signos inseridos nas obras e elas próprias enquanto signos.

Esse movimento leva a entender e criticar o próprio campo da Arte como lugar de libertação e transgressão, mas também seu potencial de manter padrões e sua força aprisionadora. É preciso pensar até que ponto as obras são pequenas bocas que se abrem lentamente para dizer, com sua força mais ácida e visceral. O propósito é de ser um grito e não se perder no emaranhado de fios que se estendem no ar verticalizado e arraigado em denominações estáticas. Veem-se imagens dependuradas do alto, que parecem cair no abismo profundo do esquecimento, mas se mantêm presas por um triz. Silêncio ininterrupto. Tornar

visível nas obras a quebra desses silenciamentos, em uma batalha na qual o si se confronte com o saber e o poder.

Portanto, pretende-se estilhaçar uma série de mistificação sobre a arte, na tentativa de abrir outros caminhos para novas leituras. Será que não existia som, nem voz para as mulheres no campo da arte? Ou será que as vozes eram abafadas até mesmo nesse lugar de revolução?

Em um instante, porém, a força parece emergir de algum lugar, em um olhar, do esforço das mãos trêmulas – afetadas pelo medo, elas ainda riscam de modo confuso suas primeiras linhas.

Os corpos que irrompem nas imagens de *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra* são corajosos e fortes, apesar de mostrarem também a dor, são corpos que querem outro sentido. Eles excomungam a si próprios em seus percursos, pois reviram, riscam e reescrevem a sua composição e lugar. Esses corpos são mais que corpos, são pequenos flocos de desejo que querem ascender.

Tecer fios, mesmo que efêmeros, também é uma forma de devorar o inimigo. Performatizar, instaurar no espaço objetos provocativos, desnudar-se, mostrar seus pesadelos e sonhos. O propósito é torna-se corpo móvel, territórios de delírio, de resistência e de poder.

Somos corpos metafóricos, corpos cidades, habitados, desertos.

Optar por ser andarilho, nômade, fugir da fixidez das coisas.

No lugar da sanidade enjaulada, preferir o transe, o êxtase.

Fazer viver e reviver o espírito indomável de Pindorama.

(*Pindorama: corpo-ventre-sagrado*, poema de Geisa Lima)

Quinta, 03 de Janeiro de 2019
Mapa.1

O corpo? Começo e fim? O corpo? Lugar de criação?

De todos os músculos do corpo o coração é o mais sensível. (SANTIAGO, 2014, p.17) Lateja, lateja...
Vibra em faixas diversas e como uma criança pronta para a algazarra ele se agita
e se prepara rapidamente para corrida e de repente tomba no chão e se contrai
com a mesma força e rapidez que se aprontou.

Meu

pelos
guardam
que nem

Ela não
ainda
2018,
dizer,
não

Por isso no lugar do grito aprisionado,
engaiolado do pássaro que vive no
meu ser artista, às vezes prefiro riscar palavras
que se transformam rapidamente em borrões de
sangue que respinga dos calos de minha garganta,
inflamada pelo descontentamento de não poder
voar e cantar. "Somos pessoas que sangramos
tinta na folha de papel em branco.
(SANTIAGO, 2014, p.29) manchamos o
caminho com narrativas em vermelho,
o sangue da sagrado feminino e seus ciclos
infundáveis, a menstruação, suas secreções e
dores... vamos com nosso sangue pingando,
derramando, fluidos que performatizam uma
"escrita artística sobre a vida." (SANTIAGO, 2014,
p.53)

As palavras dos diários, cartas, mapas,

vão sendo colocadas para quilar ao sol como um
estandarte que balança mostrando a força de suas cores;
nesse movimento continuo e fugaz "a imaginação criativa [...]"
(SANTIAGO, 2014, p.132) vem costurando estas páginas. Ao usar essa "linguagem de confessionário"
(SANTIAGO, 2014, p.275) A agulha vai e vem pelas casas, dias, frases... Nem sempre fico feliz, então
desfaço as costuras, rasgo os escritos e também "[...] me rasgo pelos outros mesmo sabendo que me costurar
dói do mesmo jeito depois". (KAUR, 2017, p.125)

Escrever e rasgar... Costurar e descoser...

São performances de todos os dias "é por isso que sempre termino voltando ao meu diário - começo nele e
termino nele [...]". (FRANK, 2018, p.164)

coração de artista sopra em todos os sentidos a melodia destrutiva,
pulsante, voraz; sopra vento, ventania e as "imagens que minha
imaginação folheia". (SANTIAGO, 2014, p.19) mostram os
descompassos e as ferrugens que devoram os objetos deixados
cantos da memória. Entre eles, estão diários e mais diários que
consigo segredos do meu coração de menina. Ouanta coisa escrita
lembro mais e estão lá empoeiradas, mas resguardadas nas mãos de
pequenos confessionários.

me abandonou, ainda "Tenho vontade de escrever e uma necessidade
maior de desabafar tudo o que está preso em meu peito." (FRANK,
p.18) No infinito das palavras e de seus labirintos, construo formas de
para mim mesma, o que muitas vezes abafou para que os outros
consigam ouvir.

Continuo na peleja e percebo que
"O papel tem mais paciência do que as
pessoas" (FRANK, 2018, p.19).

O tempo, a vida, o sangue...

As histórias vão se desenhando e
transpassando os dias... Os diários
ficam manchados de sangue em todas
as páginas, pois minhas mãos estavam
suja por querer conter o fluxo que
escorre de minhas entranhas, por entre
minhas pernas e "[...] a tinta negra da

biografia adiada e do diário assumido é sangue.
A tinta negra é tão vermelha quanto a cor do sangue.

(SANTIAGO, 2014, p.144)

1 ARMÁRIO DE NÓS

Pensar em formas de começar a escrever é complicado; talvez o princípio só chegue através das primeiras palavras colocadas no mapa, na carta (comecei a rabiscar as primeiras palavras e imagens desse mapa em 19.10.2017), pois tudo começa a fazer sentido e se transformar, metamorfosear na escrita. Às vezes, aparenta ser mágico o modo como as palavras parecem conquistar cor, forma, cheiro e estes vão formando desenhos que ganham sentidos e dão a sensação de poder e liberdade, porque através deles, outros sujeitos irão experimentar sabores diversos, seja pelas palavras ou pelas imagens; e talvez, quem sabe, comecem também a ter o desejo de construir mapas para entender a si mesmos e ao mundo.

A primeira maneira de sentir a liberdade experimentada por mim era escrever cartas para minhas primas e colocar em diários, guardados até hoje, as minhas alegrias, segredos, medos e desejos. Atualmente, com certo distanciamento da sensação de menina, percebo que escrever realmente era ato de liberdade, principalmente para uma criança criada num contexto muito patriarcal, no campo/roça, onde muitas normas impediam as mulheres de expressarem suas ânsias e viverem seus sentimentos.

Depois essa escrita deu lugar a outro tipo de inscrição, de expressão; por meio do desenho eu também tinha a sensação de liberdade, como na escrita das cartas e diários. Vistas hoje com olhos críticos, as referidas imagens mostram como eu me retratava constantemente naquelas mulheres que, mesmo sem saber, eu perseguia com o lápis. Nelas estavam também minhas inquietações e vontades. Com o tempo, esses desenhos encontram lugar na poesia, ganham voz, ganham cor em fotografias, movimento em performances e vídeos, ganham certa visibilidade e força, durante a caminhada. Vejo então que as letras e a arte sempre estiveram de alguma forma na minha trajetória, servindo como lugar de fuga, ajudando para que eu me desenhasse e autoescrevesse a cada dia.

Ao pensar as trajetórias que me conduzem aos caminhos de reflexão sobre a arte por meio da crítica cultural, torna-se necessário retomar alguns pontos de minha vida e, inspirada em Conceição Evaristo, usar tais vivências como lugar de pesquisa e debate.

Um olhar mais minucioso sobre minha certidão de nascimento já aponta algumas ausências, como o nome de meus avôs materno e paterno. Isso traz para a pauta a história real de vida de algumas mulheres da família, a qual parece repetir-se: elas criaram seus filhos sozinhas, em contextos rurais e de muito sofrimento. Assim, mesmo que intuitivamente,

captei que as mulheres da família viveram processos de abandono e violações variadas por parte dos seus companheiros.

A certidão, portanto, só possui os nomes de minhas avós, mulheres fortes que sobreviveram, cada uma ao seu modo, às intempéries da vida. Por conta disso que a ideia inicial, antes da entrada no mestrado, era pesquisar histórias da vida dessas mulheres e construir uma narrativa sobre a violência que as afetou, em tempos distintos, no contexto da comunidade do Rio Branco (zona rural) e a carga que tais histórias manchadas de sangue e dor trouxeram para as outras gerações. Porém, durante a disciplina de Cultura e Biopolítica, com o professor Washington Drummond, pensei na ideia da construção do diálogo entre meu trabalho e o de Ana Fraga, por meio da investigação das obras *As 7 Vidas de Cassandra* (Figura 1) e *A Mesa Posta* (Figura 2).



Figura 1. Geisa Lima. *As 7 vidas de Cassandra*, 2015. Instalação. Foto: Acervo pessoal.



Figura 2. Ana Fraga: *A Mesa Posta*, 2005. Performance. Fotografia: Isabel Gouvêa.

Ao apropriar-me da ideia de “sentimento-mapa”, da autora Christine Greiner (2010), fica mais claro de que forma se pode construir respostas por meio de imagens que mostram estados corporais e dizem sobre esse sentimento, em forma de mapa presente nas obras e na própria escrita; os quais também se traduzem dentro do viés da escrevivência, pensado pela escritora Conceição Evaristo, que consiste em escrever por meio de fios da sua própria vida e trajetória.

Outro fio importante foi traçado no curso de Artes Visuais, quando ocorreram inúmeros contatos com os trabalhos de artistas, cujas produções representavam a mulher, o corpo feminino nu, a sensualidade. Tais imagens foram, no decorrer do percurso, estimulando uma reflexão sobre a exposição desse corpo na arte e a permanência da exploração da mulher na vida real. Posteriormente, agregaram-se aos conceitos pensados, outros aspectos como a resistência/fragilidade, a fé, a espiritualidade, as encarnações/reencarnações, os sentimentos de dor, abandono, solidão, amor. Assim, comecei a fazer trabalhos artísticos, transformando esses pensamentos em imagens: *En.car.ne* (2014), *Silêncio* (2013), *Mala de imagens* (2013), *Memórias de taipa* (2015), *Metáforas do invisível* (2013), *Ataduras* (2014), entre outros.

O primeiro passo para o surgimento de *As 7 Vidas de Cassandra* aconteceu na disciplina de desenho e pintura, ministrada pelo professor Marcos Olegário, contribuindo de forma significativa como espaço de desenvolvimento de ideias. A partir dessas aulas criei uma obra chamada *Mala de imagens*, selecionada e exposta na 1ª Bienal do Sertão de Artes Visuais, em 2013, na cidade de Feira de Santana, Bahia. A *Mala de Imagens* mantém uma relação com a instalação *As 7 Vidas de Cassandra*, pela discussão proposta, a presença da

figura feminina, as expressões presentes nos desenhos e pinturas, o uso de alguns materiais como, por exemplo, a mala antiga, as cores vermelha/preta, a ideia de expor as histórias de mulheres que sofreram violência, assim como na instalação. Nesse sentido, se aproxima de *As 7 Vidas de Cassandra* pela linguagem utilizada e pelo tema abordado.

As imagens abaixo (Figuras de 3 a 6) são trabalhos que têm proximidade com a instalação em análise, pois existe a forte presença de uma carga de sentimentos e o corpo da mulher sendo fragilizado. *As 7 Vidas de Cassandra* traz, em sua essência, uma abordagem sobre a violência contra a mulher, posto que muitas ainda sofrem com o grande índice que as atinge; formas variam desde o assédio sexual, humilhação social, violência doméstica, estupro.



Figuras 3 e 4. Geisa Lima. *Mala de imagens*, 2013. Objeto em técnica mista (mala com desenhos e pinturas), 34 x 50 x 12 cm. Foto: Geisa Lima. Figura 5. Geisa Lima. *Silêncio*, 2013. Videoarte. 6'12''. Figura 6. Geisa Lima. *Ciganas*, 2014, foto: Geisa Lima.

Do outro lado, é preciso pensar também os percursos e mapas construídos por Ana Fraga, artista plástica de São Félix, Bahia. Em entrevista, ela relata como pensou e chegou à conclusão que seu caminho seria tornar-se artista e de como foram os primeiros desafios da sua decisão:

[...] num sei, acho que desde pequena que eu tinha vontade. Num tinha vontade de fazer nada que não fosse alguma coisa ligada à arte, que fosse [...] Quando eu era pequena eu queria ser estilista, então já quase meio caminho andado né [...]. Fiquei adolescente eu vi que a probabilidade de virar estilista tava muito longe, tinha cursos e tal. E aí foi quando eu fiz um teste vocacional aí deu zero para quase tudo e dez pra literatura e artes, aí eu vibrei, a orientadora, a pedagoga começou a quase chorar, né? Dizer que eu não, que era uma pena porque eu ser artista, que eu ia passar fome e tal, ai, ai não tava me importando muito com isso não. Aí, pronto, aí eu fiz artes [...]. (FRAGA, 2017)

A escolha de ser artista ainda representa, para a maioria das pessoas, um passo difícil, já que essa função não é bem aceita socialmente, principalmente pelo fator do retorno financeiro. Porém era o desejo de Fraga esse caminho do campo artístico “[...] então eu acho

que, eu que não tinha outra solução, assim... outra profissão, não me via em outra profissão, não me via fazendo nada, era isso” (FRAGA, 2017).

Uma ideia impregnada no imaginário popular é de que o artista é um sujeito desocupado, vagabundo, que não quer trabalhar. Essas impressões ficam mais evidentes a partir do fragmento acima. Para além disso, a imagem distorcida e rebaixada que se tem da figura do artista é ainda mais cruel quando se trata da mulher nesse papel.

Por isso, ao longo desse percurso, a artista plástica foi tentando romper com esses estereótipos do seu contexto e, assim, infere-se que as vivências e fatos marcantes na sua vida, na sua condição de mulher, conduziram-lhe também para a abordagem do tema sobre o feminino, dentro de um tom de ironia. Isso fica claro no trecho abaixo, no qual fala sobre tais questões.

A condição de ser mulher encontra-se profundamente ligada à obra, as experiências que sobrevieram partiram do lugar mulher que vivenciou, faz-se compreensível como fui retirando dela o modo como meu corpo se projeta na ação e como intuitivamente fui escolhendo os objetos, como estes relacionados ao conjunto de obras já citadas anteriormente. A presença desse corpo feminino me levou a tentar entendê-lo sob vários aspectos, porque, como mulher era importante me acercar desses conhecimentos, abordar o que mais inquietava, como a violência, os encargos femininos fornecidos pela sociedade, numa exigência em relação à mulher que acumula papéis sem que esses sejam divididos entre os sexos. Em muitos trabalhos anteriores à pesquisa no mestrado, quando abordei a revolução sexual dos anos 60, ainda num tom receoso, pois na minha consciência desta problemática pairava dúvidas sobre a exploração midiática que se fazia sobre o tema. Porém foi essa Revolução que de fato alterou essa consciência feminina, informações que fui adquirindo ao longo da pesquisa. (FRAGA, 2014, p. 48)

Através da sua presença e imagem, a artista discute a violência contra o corpo feminino, o que, por meio do seu olhar apurado, a conduziu para a expressão, principalmente através do corpo e performance. Ela teve medos e preocupações ao se lançar nesse campo, sobretudo, por envolver o público, por sua história de vida também estar presente nas ações, de certa forma, e pelo fato de expor esse corpo

[...] construído culturalmente por um passado de formação rígida na religião protestante que forçava, mesmo com palavras sutis nas passagens da grossa e amedrontadora bíblia, atribuir ao papel feminino o resguardo com o corpo e a sensualidade. (FRAGA, 2014, p. 52)

Além disso, também se refere a uma performance impactante na qual seu cabelo foi cortado, o que tinha um peso simbólico muito grande, já que a religião que integrou proibia as mulheres de cortar seus cabelos. Porém, como Ana Fraga diz,

[...] essa severidade fazia parte da minha vida e manipulava minhas ações, ao deixá-la, tentei abandonar todos os preceitos e princípios religiosos, de uma só vez [...]. Desse período sobrevive a capacidade do controle do corpo através das longas horas de jejum e oração, pernoites em vigília, exigindo uma concentração que mantenho até hoje. (FRAGA, 2014, p. 52/53)

Porém, mesmo abordando tais questões, algumas vezes de forma sutil e em outras de forma ácida, a pretensão dela não é falar sobre feminismo, nem sobre a história da mulher ao longo dos tempos, e sim levar impressões de suas vivências e do seu estado de mulher para as obras; como ela mesma coloca, é construir críticas

[...] aos ditames do comportamento feminino, como exemplo cito a obra *A Mesa Posta* [...]. Foram essas experiências que não abandonei. A memória afetiva que resvala para um ambiente abarrotado desses fazeres, ligados culturalmente ao feminino, como o bordado, o crochê. Essas dimensões poéticas: o ser corpo e o ser corpo feminino continuam implicadas em minha obra atual, e também fazem parte de interesses de artistas da performance na contemporaneidade. (FRAGA, 2014, p. 49)

Dentro do contexto, pode-se pensar sobre a questão da construção de subjetividade imposta pelo mundo capitalista, em que pensamentos, atitudes, modos de ser são fabricados e inculcados nos sujeitos, com o propósito de dominação social e sustentáculo para o progresso das forças produtivas de certos grupos, já que processar subjetividades é a mais potente das produções. Assim, as máquinas de dominação se utilizam ao máximo da escola, da família, da linguagem, dos meios de comunicação, da arte, campos semióticos múltiplos, como instrumentos de manipulação e disseminação de seus ideais.

Se antes determinadas questões não tinham tanta importância no espaço acadêmico e pareciam ser marginais, hoje, com as transformações no mundo e nos modos de vida das pessoas, com as minorias sendo a maior parte da população, determinados questionamentos ganham destaque e começam a ser debatidos. É preciso combater os padrões e as subjetividades moldadas para que os processos de singularização difundam subjetividades plurais, uma vez que, “[...] desenvolve-se na produção um tipo de trabalho ao mesmo tempo material e semiótico [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 27). Isso tudo faz parte da manipulação, do intuito de deter o poder.

Baseada em estudos de Deleuze e Guattari (1995), proponho nessa investigação a cartografia como metodologia de trabalho, pois ela distingue-se de outros formatos de fazer pesquisa, por trazer como base a ideia de Rizoma. A Cartografia pode ser entendida como um olhar especial voltado para a ação construtiva da pesquisa aos caminhos escolhidos, já que a investigação é algo sempre em aberto, ou seja, é inacabada, está em processo de mutação

contínua. A ação investigativa se apresenta como uma antiestrutura imaginativa, rizomática, que oferta dados, os quais podem ser experimentados e reelaborados.

A cartografia pode ser apreendida como uma atitude de quem pesquisa mediante a sua própria vida. Os procedimentos vão sendo elaborados dentro das necessidades e do que o caminho aponta. “Desse modo, conhecer algo não se limita somente a reconhecer, ou re (a) apresentar algo, mas significa também criar/inventar aquilo que se conhece, assim como produzir a si próprio nesse processo” (OLIVEIRA; MOSSI, 2014, p. 193).

Ela admite a criação de provocações de acordo com as possibilidades que se descobre, permitindo a invenção de sentidos plurais, fugindo da mera imposição binária e da investigação qualitativa/quantitativa. Assim, ela se origina especialmente na obra *Mil platôs* de Deleuze e Guattari (1995), mostrando que se pode criar realidades maleáveis, cruzadas por forças vindas da minoria.

[...] o *eu*-pesquisador também é inseparável do que pesquisa, portanto, é uma realidade tão efêmera quanto sempre em devir. Nesse sentido, os pontos de partida e de chegada são o que menos importa em se tratando de um meio, de um entre, que é permeado por velocidades repletas de potências. (OLIVEIRA, MOSSI, 2014, p.190)

A forma do objeto delineado e a própria dissertação tenta escapar por alguma fresta do modelo tradicional totalitário da academia, já que o método em questão e o próprio objeto convocam-me para também aproximar-me e pensar sobre o mim, sobre meu lugar, minha obra. Importa pensar também que o pesquisador não é um descobridor de verdades inquestionáveis, mas sim um criador de caminhos; os procedimentos normais/padrões são mais uma invenção humana e, nessa perspectiva, podem ser reinventados de modo indefinido. As transformações que vêm acontecendo na ciência, no modo de fazer pesquisa, dizem respeito também às ideias de que a realidade é complexa e apresenta muitas facetas.

A repulsa causada por algum conceito padrão pode originar certa violência sobre nós e isso desencadeia pensamentos diferenciados e a produção de conceitos divergentes dos anteriores. Desse modo, o pensamento pode ser entendido como um espaço de confrontos, violência e afetos. Portanto, a pesquisa é um modo de enfrentamento com temas, de produzir linhas de forças, de elaborar a pesquisa mesma, de inventar a forma de investigar e, mais que isso, é produzir a si mesmo nesse processo.

1.1 CARTOGRAFIAS: AS 7 VIDAS DE KASSANDRA E A MESA POSTA

A arte pode ser um espaço de dobra, um canal privilegiado pelo qual podem ser expressas sensações, emoções, forças e de onde se podem construir reflexões, provocações, formando imagens carregadas de significados. Tanto Ana, quanto eu, fazemos desse lugar um ponto de torção e criamos as obras *A Mesa Posta* (Figura 7) e *As 7 Vidas de Kassandra* (Figura 8) – os objetos investigados neste estudo.



Figura 7 – Ana Fraga: *A Mesa Posta*, 2005. Instalação/Performance. Fotografia: Isabel Gouvêa.



Figura 8 – Geisa Lima. *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015. Instalação. Foto: Acervo pessoal.

O percurso de criação de *A Mesa Posta* (2005) iniciou-se quando Ana Fraga foi convidada a participar de uma exposição, em 2005, realizada na Galeria Aliança Francesa, em Salvador – Ba, denominada de Casa 401. Prédio este que havia sido o Hotel Colonial, onde habitou o pintor modernista José Pancetti, quando passou pela Bahia, na década de 1950.

A concepção da exposição aconteceu na disciplina de Processos Criativos, ministrada por Viga Gordilho, no curso de mestrado da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia, no ano de 2004, no segundo semestre. Com um grupo de seis alunos, tentou-se pensar de forma artística a Casa 401, por meio de sua historicidade. Os artistas foram chamados a criar obras tendo como temática as produções de José Pancetti e o azul utilizado por ele nas suas paisagens serenas.

Provocada por inquietações que faziam parte da sua trajetória de mulher e artista do interior, também por histórias reais que havia coletado na sua cidade, Ana Fraga optou por seguir um caminho de produção diferente. Para a feitura de sua instalação-performance, baseou-se nas histórias e relatos, também feitos pela curadora (Viga Gordilho, que obteve tais informações numa entrevista com uma senhora), sobre a relação violenta entre Pancetti e sua mulher, Anita Caruso.

A *Mesa Posta* foi uma realização crucial do percurso artístico de Ana Fraga por ser o primeiro momento em que usou a performance em sua produção, desencadeando uma trajetória consistente, construída ao longo de alguns anos. Por tal razão, e também por seu discurso violento e marcante sobre o tema do feminino, a obra foi aqui destacada. Nesse sentido, pode ser mencionado um dos relatos colhidos por Ana, em que uma mulher

[...] relatou como o marido quebrou toda a louça do enxoval tentando acertá-la e de como ela escapou das mãos dele depois de estar encharcada com o álcool que ele mesmo derramou tentando queimá-la viva. No início eu não entendia por que tais desabafos, se nem ao menos elas me conheciam, nem mesmo eu indagava sobre suas vidas. Numa pesquisa anterior coloquei em um dos jornais locais um anúncio de compra de vestido de noiva velho e usado, muitas mulheres telefonavam para negociar e sempre desabafavam o motivo de estar se livrando daquelas vestes, uma delas disse-me que daria pelo fato de haver rasgado parte do vestido após ter se decepcionado com o casamento. (FRAGA, 2014, p. 20)

A instalação ficou na sala principal da Galeria Aliança Francesa, onde estava disposto um ambiente quase doméstico, pelos elementos que apresentava. Reunia trezentos pratos de louça, empilhados próximos a uma cadeira. Além dos elementos citados, existiam outros pratos colocados na parede e no teto, de maneira desigual, irregular.

Na louça foram fixadas por queima, na cor azul (foi aqui que ela usou o azul de Pancetti), várias frases colocadas por Ana como “indigestas”. A artista fez esse levantamento e recolheu as frases em notícias de jornais, revistas, anúncios, versículos bíblicos e no dia a dia. Os discursos eram sobre prostituição feminina, ou estabeleciam normas para o sujeito feminino e seu corpo, ou definia como deveria ser uma mulher.

Desse modo, versavam tanto sobre a violência sofrida pela mulher, quanto das empreendidas por elas, já que nessa obra as frases remetiam ao duplo papel da mulher: de vítima, mas também, em alguns momentos, de coautora. Entre as frases inseridas estavam: “Maria tornou-se a mulher pela qual as outras mulheres podiam ser medidas” ou “Matei porque não tive ereção”¹. (FRAGA, 2014, p. 21)

A *Mesa Posta* apresentava como um de seus elementos uma caixa de madeira, grande e com rodinhas, a qual podia circular por todo o ambiente. O auge da instalação-performance era quando entrava no espaço expositivo a performer Bárbara Ferreira, pintada de forma extravagante. Ela provocava o público até começar a quebra dos pratos dispostos na sala.

¹Frase colhida por Ana Fraga em um jornal da sua cidade. O depoimento foi dado por um homem, que matou sua enteada de 11 anos e enterrou seu corpo no quintal da casa onde vivia com a mulher que era mãe da vítima. O outro filho da mulher e irmão da vítima sempre assistia os abusos sofridos pela irmã.

Portanto, da pintura amena das paisagens de Pancetti, ficou para a artista um “escaldante azul”, o qual na louça disposta na instalação ganhava uma denotação ainda mais densa. Partindo então desse trabalho e de outro denominado *Vista-se Não Vista-se*(2006), a artista percebeu que as ações performáticas exigiam sua participação, sua presença, o seu corpo. Assim, foi desfazendo sua resistência e retirando a ideia de convidar outras pessoas para realizar as ações, mesmo que mantendo a possibilidade do público agir como performer da obra.

A obra *As 7 Vidas de Cassandra* (2015) se constitui como uma instalação composta por sete (7) baús, com dimensões de 45 centímetros de altura, 30 centímetros de largura e 20 centímetros de profundidade, além de 125 fotografias e 26 desenhos/pinturas. Assim, foi criado com filó um espaço imersivo (no sentido de que o espectador poderia adentrar e perceber de perto os detalhes da obra), medindo 6 metros de comprimento, 2,60 metros de largura e 1,90 metros de altura, em forma de elipse² ou mandorla³, no qual estavam dispostos os baús, fotografias e objetos.

A palavra mandorla se origina no idioma italiano e significa amêndoa; seu aparecimento é comum em imagens religiosas mais antigas, onde se vê figuras sacras, santos, envolvidos em uma mandorla, pois ela serve para conferir à imagem uma áurea de luz. Como a figura de Cristo simboliza isso, ela é, portanto, um símbolo do Cristianismo.

Kassandra sempre foi um nome que despertava o meu interesse por provocar emoções intensas. Assim, o desejo de usá-lo para intitular algum dos meus trabalhos artísticos era constante e na disciplina optativa de Tópicos Especiais em Processos Artísticos II (Impressões Contemporâneas), sob a orientação do professor Antonio Carlos Portela, ele foi empregado pela primeira vez, o que posteriormente influenciaria a produção das *7 Vidas de Cassandra*. O trabalho da optativa ficou então denominado *Flores de Cassandra: diários da alma* (2014).

As 7 Vidas de Cassandra foi revelada pela primeira vez na exposição coletiva *Iminências*, que aconteceu em 15 de março de 2015 (quase 10 anos depois da criação de *A Mesa Posta*, de Ana Fraga), no Espaço Cultural Hansen Bahia, em Cachoeira. No dia da abertura circularam no espaço expositivo cerca de 70 pessoas. A exposição foi um momento especial, pois estavam reunidas pessoas importantes para as artistas participantes, como familiares e amigos. As reações foram as mais diversas, os visitantes se emocionavam, ficavam tensos, meditativos e, dentre o espanto e a força que sentiam ali, paravam, olhavam,

²A forma elíptica no Vale do Amanhecer representa um portal de desintegração de forças negativas e passagens de falanges de espíritos sofredores ou sem luz. Ela funciona também como um ponto gerador de energia positiva.
³Outra denominação para a forma da mandorla é *Vesica Piscis*, termo em latim que significa vesícula de peixe. (CUNHA, 2005, p. 154)

caminhavam, pensavam, em minutos, pareciam viajar por aquelas narrativas. Por isso, foi muito valioso ver o resultado do trabalho e as emoções que ele despertou, de modo que alguns até comentaram a coragem em expor as dores e sentimentos a partir de histórias pessoais.

Em *As 7 Vidas de Cassandra* tive como objetivo construir, por meio da minha imagem de mulher-corpo-transitório, um discurso poético contra a violência ao feminino, através de experiências de sofrimento e de liberdade, na busca do empoderamento de mim mesma, com ênfase na expressão subjetiva. O método experimental guiou a construção do processo artístico e, assim, a instalação foi composta de baús, fotografias, desenhos/pinturas e objetos. A obra mistura diversas linguagens e tem como base de sua criação, histórias de 7 encarnações vivenciadas por mim, nas quais sofri algum tipo de violência por ser mulher. Essas histórias enviesadas representam um percurso difícil, mas foram usadas como instrumentos de desconstrução da dor, das violações sofridas; assim, arte e vida vão se conectando e recriando significados e sentidos.

As análises biográficas, os próprios textos das artistas relatando suas vidas, são costurados com seus procedimentos técnicos e poéticos visto que aqui arte e vida seguem amalgamadas seja questionando, priorizando, negociando, alimentando ou negando fatos que resultarão numa rede de possibilidades interpretativas. (ROVINA, 2008, p. 2)

Essa produção sofreu a influência das obras de Ana Mendieta e de Beth Moysés, artistas audaciosas nas suas produções e discursos, por trabalharem com suas emoções, o corpo, vivências, lembranças, com seu olhar sobre o mundo e sobre outras mulheres. As relações que nós estabelecemos com os elementos empregados em nossos trabalhos é de pessoalidade, de intimidade, é simbólico. Portanto, o produto técnico-artístico está embebido não só de influências teóricas, mas principalmente de influências artísticas. Dessa forma, pensar e fazer se interligam com o propósito de comunicar pensamentos e sentimentos. Percebe-se em algumas obras de Mendieta e Moysés que “[...] nas ações performáticas o Corpo é o *condutor* de metáforas da linguagem, onde *sujeito* e *objeto* se fundem [...]” (BARBOSA, 2010 p. 1204. Grifos do autor).

Nós lutamos por meio das obras para desfazer a ideia de que mulher não produz e de que sua produção não tem valor. O texto da autora Jailma Pedreira (2012) cita a escritora inglesa Virginia Woolf, questionando o espaço que deram a elas para falarem, e evidencia essa problemática, mostrando que ainda ocorre o embargo do discurso, o apagamento de potência e a criação dentro do anonimato; destaca ainda que, “se a mulher for negra, pobre, de um local fora do considerado centro, o sistema de exclusão/subalternização, por exemplo, é

reforçado” (PEDREIRA, 2012, p. 78). O ato de escrever, assim como o de fazer uma performance, uma instalação, proporciona um lugar de autoafirmação, de autoinscrição para combater “[...] uma espécie de violência prático-discursiva que ceifou da mulher sua potência de dizer-escrever, que anulou a possibilidade de circulação e escuta de sua fala, reforçando a desvalorização de sua produção cultural”. (PEDREIRA, 2012, p. 85).

Assim, as obras em questão são uma forma de reescrever, de rasurar o instituído, de se opor ao mero papel de reproduzir, de não aceitar ser um sujeito classificado como corpo-vazio-objetificado, não-pensante, de combater a invisibilidade da força produtiva da mulher. Nesse devir mulher artista, afirmar seu próprio espaço para produzir e fazer a inscrição de novos sentidos “[...] faz deslizar o signo fixado, cria uma existência, produz uma subjetividade cultural [...]” (PEDREIRA, 2012, p. 76).

1.2 CORPOS NÔMADES

Início essa discussão pelo seguinte questionamento de Osmar Moreira (2002): “O que pode um corpo? O que fizeram com o corpo? Até que ponto o corpo foi separado daquilo que ele pode?” (MOREIRA, 2002, p. 157)

Ao longo dos tempos, o corpo passou por formas distintas de aniquilamento, extermínio, torturas, proibições, retalhamentos (como dos indígenas e negros), sobretudo a desvalorização do corpo da mulher, restrita apenas à sua qualidade de procriação e à sua genitália. Além de todas essas sujeições, foram também criados modos de vigiar e controlar os corpos e seus desejos. Deste modo,

A produção da miséria sexual é possivelmente a forma mais eficaz de separar o corpo daquilo que o corpo pode: é separá-lo do tempo ou condená-lo ao trabalho. Corpos eunucos, deserotizados, nevrosados, stressados, bestas de carga, drogados, marcados a ferro e fogo. (FONSECA, 1992, *apud* MOREIRA, 2002, p. 162)

Um caminho de combate dessa miséria existente surgiu por meio da contracultura, através da qual foram abalados os pilares da tradição; a ação de “excomungar o corpo”, provocar reflexão através dele, também é ato político. O corpo rejeitado, mutilado, muito mais que o corpo docilizado, criou as suas maneiras de fugir, de violar as normas e discursos, já que para liberar as suas potências ele precisava compreender os fios e redes que capturavam os seus desejos, para conseguir se desprender.

A partir do que foi pontuado anteriormente, pode-se dizer que os corpos femininos foram desvestidos também de suas potências e esse tópico se materializa pela necessidade de

falar do corpo como um espaço de criação artística, como algo que está em constante metamorfose e de onde forças emanam em uma profunda relação com a vida. Este texto foi construído com o propósito de inventar imagens com outros significados, pois

[...] é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações (MOREIRA, 2002, p. 163).

As experiências de entorses, que desestabilizam, devem ser operadas através da arte, do corpo do artista, já que ele (o corpo, sobretudo o feminino) tem sido em todas as culturas alvo constante, de inferências de todas as ordens e forças perversas no encaço de seu controle e manipulação.

As obras investigadas, *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra*, foram construídas dentro de processos de imersão das artistas sobre seus corpos/femininos e seu lugar social. A performance também foi essencial no desenvolvimento dos trabalhos propostos e por conta disso foi desenvolvido esse mapa voltado para a relação entre corpo e performance. Devido a arte se nutrir de subjetividades, de multiplicidades, o artista dá voz ao seu corpo num exercício consigo mesmo de experimentação contínua, de fora para dentro e de dentro para fora. Dessa forma, “o corpo do artista”, expressão cunhada pela pesquisadora Christine Greiner, é justamente o corpo que vibra na contramão desse panorama de idealização. Sua potência está na forma como ele ajudaria a humanidade a se alimentar de conhecimentos com base na desestabilização de antigas certezas (GREINER, 2010, p. 25).

Atualmente, a discussão permanente na arte gira em torno da natureza processual da pesquisa. Existe uma tendência, ainda do mercado de arte, em manter dispositivos de padronização. Esta pesquisa buscar um diálogo, por meio de estudiosos e da produção artística, para pensar em relações estéticas, discursivas, críticas, de onde possa imergir uma teia de forças em movimento. A arte é um campo fértil, é de lá que surgem problemas, sentimentos, desejos. Nesse sentido, ela pode permitir a criação de uma ligação entre o corpo, as forças do mundo e a concepção do porvir.

Ao extrapolar as separações dicotômicas entre corpo e mente, pensamento e sentimento, Greiner diz que não se pode pensar e estudar sobre o pensamento e o sentido da vida sem antes refletir sobre estética e corpo, pois

A seu ver, a estética seria tão importante para o estudo do significado porque este é sempre mais do que as palavras e mais profundo do que os conceitos. Assim, para começar a estudar a emergência da ação de significar, é importante reconhecer que

mente e corpo não são duas coisas separadas, mas aspectos de um único processo orgânico. Significado, pensamento e linguagem emergem das dimensões estéticas de atividades corporais e são inseparáveis das imagens, dos padrões de processos sensório-motores e das emoções. (GREINER, 2010, p. 89)

De acordo com a autora, o corpo está em constante interação com o ambiente, num processo de câmbio, de experiência mesma; portanto, em vez da divisão corpo/mente, existiria então a “noção de organismo” que envolve essas dimensões em seu interior. Ele defende também que “[...] a estética não é apenas uma teoria da arte, mas deve ser vista de maneira mais ampla como uma possibilidade de estudo de como o homem cria e experiencia significados”. (GREINER, 2010, p. 91). Desse modo, o significado é social, mas também vem do corpo, é corporal. O significado surgirá a partir do que é valorizado ou desprezado em algo, os significados surgem pelos cortes seletivos feitos pelos sujeitos.

Vale ressaltar que tanto a arte quanto a natureza costumam nos seus percursos dois eixos, o do excesso e o da produção, com o objetivo de produzir imagens, conhecimento, pensamentos, por meio da interação entre o corpo e o ambiente. Por ela (a arte), pode-se dar sentido a um território, pois ela é autônoma. Para Greiner, ela tem três vértices: “o caos, o território e o corpo”.

O ambiente não é estático, ele está sempre em movimento, na relação com o corpo, assim, eles se modificam mutuamente. Os elementos do mundo se alojam no corpo, na carne; o corpo pode, no meio dessas trocas, evocar outras formas de relação. Dependendo do que for estabelecido no contexto das ideias que estiverem pairando no mundo, o corpo vai ser entendido e lido de determinada maneira, pois ele está ligado à fabricação de sentidos que acontece no decorrer do tempo. “Identificar algo implica separá-lo do que ele não é. Ou seja, a prática de nomear depende da eficiência do ato de classificar. O nomear desenha topologias [...]”. (GREINER, 2010, p.1 24). Assim, o nome “corpo” e seu sentido se alteraram ao longo da história, pelo conhecimento acerca dele; atualmente ele se tornou ator principal da modificação da política em biopolítica, por sua vez, o Estado vem regulando ainda mais a sociedade por meio da diminuição do corpo à sua condição de vida biológica.

É importante pensar junto com Michel Foucault (1976), notando como a vida dos sujeitos começou a ser relacionada com os mecanismos de poder, de como o Estado fez da política um lugar de ocupação com a vida, ou seja, a converteu em biopolítica, fazendo com que em todos os âmbitos fossem inseridos meios estrategicamente definidos para docilizar e controlar os corpos. “Isso trouxe uma ambiguidade perversa: a possibilidade de proteger a

vida através das estratégias políticas e, ao mesmo tempo, a autorização para o seu extermínio”. (GREINER, 2010, p. 33)

Foucault (1976) também aponta para o estudo das tecnologias do si-mesmo e o poder sobre a vida, ou seja, aí está o conceito de biopoder. Assim, socialmente é produzido um corpo biopolítico, que está exposto em todos os sentidos, aberto pelo Estado, destrinchado como uma carcaça.

Pensando dentro da perspectiva de que existe uma articulação entre as configurações artísticas e políticas, pode-se, por meio da arte, criar zonas distintas de combate ao biopoder. Vários estudiosos já falavam dessas zonas de perversão entre dentro e fora, ou quer seja entre indivíduo e mundo, assim, “vários limites foram sucessivamente borrados, entre a imagem-objeto e o sujeito, a vida pública e a privada, criando novas zonas de indistinção. Um penetrando no outro de modo a romper os limites”. (GREINER, 2010, p. 62)

Hoje se faz necessário entender o corpo como lugar político e fazer uma leitura crítica de seu “poder de fogo” e de seu “castramento” na sociedade contemporânea. Por conseguinte, a reflexão que explode é a de enxergar o que já está no discurso sobre ele, mas, para além disso, o que se esconde por trás do que está pronunciado e do que não está. Assim, discursos podem ser ativados e ou desarticulados.

Esses debates levantados fazem inferir que, mais do que o trabalho, o sujeito também é esquartejado, mutilado e transformado numa máquina de trabalho, em um ser humano separado do seu corpo, fragmento de si mesmo. Através da reflexão sobre a fragmentação e da ideia de inscrição que o corpo carrega, é preciso fazer uma leitura crítica tendo como ponto de debate a noção de que é a cultura que se inscreve e isso solicita o local, que é o corpo; isto pode provocar vários tipos de indagações, já que o corpo mais do que um simples lugar de inscrição atualmente também é entendido como lugar de resistência.

Os movimentos diversos que ocorreram no campo das artes buscaram, sempre com novas perspectivas, libertá-la das prisões, das delimitações e, através do contato com outras artes e campos, afetar o público, com o objetivo de fazê-lo pensar sobre as armadilhas presentes na vida, na cultura, na política, na própria arte. Além disso, fazer com que enxerguem o mal, a fome, a dor, as tecnologias de dominação, estabelecidos pelas instituições e sujeitos na sociedade.

Nesse sentido, a Arte Contemporânea, ao ultrapassar os limites impostos por materiais, suportes e linguagens, permite aos artistas uma atitude clandestina: que exibam pelo seu próprio corpo um meio de reencontro consigo mesmo. “A utilização do corpo como meio de

expressão artística, tem de hoje recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas” (GREINER, 2010, p. 51). O corpo humano é colocado por Jorge Glusberg (2011), como

[...] a mais plástica e dúctil das matérias significantes. Existem projetos de investigações semióticas acerca do corpo humano e sua abordagem é o objeto de disciplinas como a teoria da gestualidade, a cinética corporal e a proxemia, que tratam dos movimentos, dos gestos, das atitudes e das posições interpessoais. (GLUSBERG, 2011, p. 52)

Segundo o autor, o trabalho de Yves Klein, *Salto no vazio* (1960), talvez tenha sido o precursor do que se conhece atualmente como performance, já que na ação ele mesmo era a obra e o propositor. Ao longo da história vários foram os movimentos que influenciaram nesse processo construtivo do campo da performance, enquanto linguagem artística; dentre eles, por exemplo, o Dadaísmo e o Surrealismo, os quais usavam dessa linguagem como meio de provocação para ultrapassar a arte tradicional. Ela alcança status de gênero artístico apenas no começo dos anos 1970.

Etimologicamente, a palavra performance provém do latim *per-formare*, absorvida pelo francês antigo e, posteriormente, pela língua inglesa, podendo significar ação, desempenho, atuação, ato, capacidade, um rito, entre outros sinônimos. A performance acontece em um lugar incomum de expressão, é uma forma de pantomina, ou seja, de evidenciar, por meio de gestos, pensamentos, expressões, sentimentos, o seu discurso.

A performance é um processo, ou seja, o que vai interessar é a trajetória de composição inventiva e sua sequência, e não apenas o resultado final. Nesse sentido, existe uma íntima relação entre ela e a cartografia, enquanto método de construção artística e da pesquisa. Por meio do estudo das obras, pretendo pensar com o auxílio da ideia de produção de subjetividade e do signo, como construção humana, de que forma

[...] a cultura nos leva a tomar como naturais as consequências de ações e comportamentos a que estamos habituados, porém a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes das mesmas. (GLUSBERG, 2011, p. 53).

Portanto, ao fazer tais reflexões, o artista/pesquisador propõe colocar sua arte e escrita como algo aberto, flexível e, ao mesmo tempo, ocupar-se desse lugar investigativo sobre si mesmo, sobre suas ações e questionar os signos mencionados acima. Visto que a cultura inflige seus códigos sobre o corpo (algumas partes principalmente) e os sujeitos, as

performances provocam a observação do subalterno frente ao dominante, assim, ela trabalha não só com o corpo, mas vai além, ao trabalhar com o “discurso do corpo”.

O grande número de imagens e padrões colocados para a sociedade, principalmente para o corpo feminino, cria uma espécie de “ficção do próprio corpo”. Diante dessa realidade, os artistas vão, por meio da arte, colocar em confronto a isso um corpo transgressor de tais padrões. Deste modo, “o discurso do corpo é, talvez o mais complexo modo de discursar, derivante da multiplicidade de sistemas semióticas desenvolvidas pela sociedade” (GLUSBERG, 2011, p. 57).

No campo da arte as coisas ganham sentido, significação, e a linguagem construída por meio do corpo evoca a necessidade de investigar sua presença na arte, já que ela ressignifica e o coloca de outras formas para o contexto social. Percebe-se que desde o começo dos primeiros agrupamentos humanos sempre houve sujeitos usando o seu corpo como uma “substância semiótica maleável”, com o objetivo de provocar reações que variam do riso à lágrima.

De acordo com Glusberg (2011), a performance está conectada a uma ressemantização dos valores ligados ao corpo dentro da arte, sendo tal relação essencial sobre variados prismas, pois “as possibilidades expressivas do corpo – esse instrumento semiótico privilegiado – são quase ilimitadas [...]” (GLUSBERG, 2011, p. 66). A performance trabalha no sentido de fazer do corpo um signo, assim, na linguagem semiótica, o performer ele próprio é seu signo. Como na cultura atual, o corpo é naturalizado ao ponto de não se reconhecer seus gestos como ato semiótico, “então, para re-converter o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de desmistificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra desta operação”. (GLUSBERG, 2011, p. 76)

O performer, como agente de transformação, executa a dialética da criatividade, a ressignificação de ações, a conversão do objeto em signo, desse modo, coloca o corpo como metáfora, como instrumento semiótico, e assim agencia “[...] um fenômeno artístico o qual qualificamos sem nenhum exagero, como uma maximização da liberdade” (GLUSBERG, 2011, p. 77).

Elaborar uma crítica e teoria da arte sustentada na mobilidade do signo, ainda é um fato novo no campo investigativo, mas que traz grande impacto para a construção desta pesquisa, pois, em se tratando do olhar semiótico, a performance proporciona uma espécie de purificação artística, em que ela representa, a “purificação da arte através do corpo com base numa re-codificação de atitudes, comportamentos e gestos” (GLUSBERG, 2011, p. 79).

Apesar do performer exercer a função de manipulador de códigos, inversamente, ele ainda se encontra subordinado às normas sociais. Por conseguinte, sua luta e engajamento na arte fazem parte de um trabalho de invenção e de implicação com signos que são abertos. Esses fatores conduzem à criação, pelo próprio artista, para si mesmo, de um ambiente de autoliberação. Os usos feitos/impostos aos corpos ao longo da história estiveram atrelados, inevitavelmente, às exigências sociais, aos códigos impostos pelos grupos dominantes. Por meio da arte, pode-se recusar os estereótipos sociais e corporais, através da “hermenêutica do corpo-em-ação”, que mexe com os ferimentos, o inesperado, o violento, o que é crucial no âmbito da arte contemporânea, pois,

[...] toda a atividade humana e, particularmente, a atividade corporal estão determinadas por convenções – não devemos esquecer que hoje existe uma semiologia que investiga, em seu aspecto social e cultural, atos como a defecação, o coito etc. – as performances podem ser vistas como realizações semióticas por excelência. (GLUSBERG, 2011, p. 52)

A performance se destaca como uma linguagem importante no processo de feitura das duas obras aqui investigadas, porque através dela foram feitos questionamentos, utilizando o corpo acerbados aprisionamentos da mulher. Mesmo não tendo sido a única linguagem usada nesse contexto, certamente mais do que a instalação em si, ela seja mais pungente pelo que provoca nas artistas e no que a obra se torna.

Ao retomar práticas rituais (escarificações, pantomima, inscrições no corpo) que estão na própria origem da Arte, da Magia e da Religião de inúmeras culturas (Lévi-Strauss, 2003), a *Performance* e suas ações por vezes violentas, questionam as fronteiras entre a natureza e a cultura, pensam o Homem simultaneamente como um *corpo* biológico e um meio artístico expressivo de comportamentos. (BARBOSA, 2010, p. 1202).

Da leitura de Eduardo Barbosa, infere-se que a arte expressa fragmentos da realidade e que os rituais performáticos são formas de expulsar as incertezas e medos que o sujeito e seu corpo possuem. “Assim, ao agir como sujeito e objeto artístico, o artista expõe o imaginário do Corpo e seus reflexos culturais em confronto com o público” (BARBOSA, 2010, p. 1204).

É importante destacar que Ana Fraga é uma performer e estudiosa da área, tendo como referências teóricas Patrice Pavis, Renato Cohen e Jorge Glusberg. Ao adentrar no campo da performance, o elemento que salta com intensidade é o corpo e todas as possibilidades que o circundam. Tal linguagem pode ser usada no intuito de romper com estereótipos sobre a própria ação performática, já que ela ainda é vista por muitos como algo banal, realizada sem estudo, sem preparação. Segundo Fraga,

[...] o fato de Jorge Glusberg apontar o performer como uma espécie de um ser espiritual, propõe que ele, o performer, estabeleça com o passado uma releitura dos rituais antigos, uma volta às origens da vida. Sob esses aspectos [...] embaso os meus próprios procedimentos performáticos [...]. (FRAGA, 2014, p. 14)

A artista baiana tem também como uma de suas inspirações a performer Marina Abramovic, reconhecida mundialmente por suas produções e seu método de trabalho, principalmente pela experimentação que o corpo pode proporcionar na relação com a dor e o sofrimento. A artista esteve no Recôncavo da Bahia, desenvolvendo uma pesquisa voltada para a espiritualidade e foi nesse momento que Ana Fraga manteve contato com ela. Abramovic tem seu próprio “método” criativo e isso fez com que Ana repensasse seu modo de trabalho, pois percebeu que podia criar seus próprios procedimentos. Assim, Fraga realizou uma espécie de laboratório de criação em seu ateliê, voltando-se para aspectos metodológicos definidos por Cohen, como *Work in Progress* (que quer dizer “trabalho em processo”). Relata que criou

[...] a noção de ‘corpo preparado’, mas o que é um ‘corpo preparado’? Claramente esse corpo preparado, não é um corpo que diante das experiências com a matéria resolve criar um roteiro rígido para a ação, mas numa espécie de ensaio flexível, no qual me valho dos exercícios realizados anteriormente à ação. (FRAGA, 2014, p. 15)

O esforço de Fraga passa pela ideia do uso do corpo para comunicar “conexões poéticas com o tema do feminino [...] em diálogo com outras artistas mulheres”, (FRAGA, 2014, p. 14), como as brasileiras Márcia X e Karin Lambrecht. As experiências com o corpo conduzem à reflexão sobre os materiais relacionados à própria poética – no caso de Ana, linha, agulha, tesoura, água, pratos, vidro, confete, taças; no meu caso, linhas, agulhas, grampos, pregos, tesouras, fotografias, poesias, gaze, materiais que possuem, a priori, um som e acabam adquirindo outros variados significados.

Na obra *As 7 Vidas de Cassandra*, a performance permeou todos os momentos do trabalho, principalmente na transformação das fotos com os atos de rasgar, queimar, costurar, perfurar, etc. À medida que eu fazia cada uma dessas coisas, eram as vidas de diversas mulheres que eu estava modificando e expurgando pelos gestos os sentimentos guardados. Ao incorporar cada uma destas mulheres, realizei uma espécie de performance de si, de tornar-me o que acreditava que já havia sido antes. Isso marcou o processo da construção das fotografias e montagem da instalação, com os atos de tocar e inserir em cada baú, de modo delicado ou violento, imagens, correntes, tecidos, pregos, pedaços de ferro.

Busca-se fazer uma dobra no corpo da arte, reinventar corpos, sentimentos que foram destruídos, e criar uma “máquina de guerra” a fim de libertar o sujeito, sua força de resistência e potência do si.

1.3 TRANSA ENTRE LINGUAGENS

Para Arlindo Machado “a imagem se oferece agora como um ‘texto’ para ser decifrado ou ‘lido’ pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada” (MACHADO, p. 15). Assim, a fotografia é entendida como um texto montado pelo artista, estando sujeita ao processo de subjetividade do seu criador. Isso significa que, no contexto contemporâneo, as imagens fotográficas não são meramente recortes da realidade, mas sim intervenções discursivas perspicazes, uma vez que fotografar significa elaborar enunciados. Pensando a fotografia como um texto, pode-se imaginar também as formas pelas quais ele é construído, os elementos e expressões inseridos, pois, bem como em outros meios textuais, sempre há a manipulação, recortes e apropriações.

A fotografia trata, portanto, das vozes e silêncios da imagem. Ela foi uma das linguagens usadas na construção do meu trabalho, pois o retrato permitia captar as expressões, o corpo, as diferentes caracterizações das personas, as subjetividades, conferindo um grau de sentimentos e realismo maior às imagens criadas, já que fui eu que vivi cada uma dessas identidades. A forma de tratamento manual dos retratos, depois de impressos, conferiu a cada imagem unicidade e distinção.

No trabalho *A Mesa Posta*, de Ana Fraga, a fotografia também teve sua importância, já que a performance é efêmera e se esgota dentro do tempo de sua realização. O registro fotográfico é uma forma de guardar fragmentos da ação realizada, nesse sentido, as imagens captadas servem como um meio de recordar a performance. Outra linguagem também presente nos dois processos criativos é a instalação⁴, configurada como um tipo de arte que foge das limitações dimensionais das telas e demais representações bidimensionais, colocando-se no espaço, assumindo o campo tridimensional. A adoção da instalação como linguagem central se deu porque ela permitia hibridização de outras linguagens.

⁴ “O termo instalação é incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando *assemblage* ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. [...] Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

Como resultado dessa mistura por meio da fotografia, fotoperformance, assemblagem, desenho e pintura, surgiu *As 7 Vidas de Cassandra*, uma instalação que fala dos encontros e desencontros, das conexões, das identidades, deslocamentos, da passagem pelos lugares, das experiências que marcam, do sujeito como um ser andante, e permitia ao observador conectar-se com outros tempos e espaços. Do mesmo modo, pode-se dizer que *A Mesa Posta* também se utiliza de objetos, em contexto instalativo, da performance, em si, para propor ao público suas reflexões sobre o universo feminino.

Pode-se dizer que os sentimentos figuram nas obras, depositados nos objetos e em cada elemento disposto, no intuito de despertar no público sua sensibilidade, pois “a possibilidade humana de se emocionar é, sem dúvida, uma possibilidade de apreender o mundo” (MAHEIRIE, 2002, p. 38).

A assemblagem se fez presente nos dois processos criativos, pois através da acumulação, da justaposição e disposição de objetos variados no espaço, elementos, imagens, da colagem de tecidos, papéis e miçangas, as instalações se constituíram com seus detalhes e minúcias, o que possibilitou a criação, com uma maior liberdade, de um espaço onde as artistas mostram, com leveza e aspereza, os sentimentos presentes no cotidiano feminino.

A noção ativada de assemblagem ou colagem remete ao movimento da antropofagia, criado por Oswald de Andrade e colocado por Osmar Moreira (2002) como estratégia discursiva, metodológica e metafórica; ela (a antropofagia) pode ser vista também, como defende Greiner (2010), como um caminho de territorialização do corpo, pois diz respeito à ideia de reconhecer a alteridade, de incorporação de elementos novos, exposição de imagens e conceitos, testar exercícios vorazes de apropriação e regurgitação do outro.

A antropofagia pode ser entendida então como um complexo ritual de “devoração dos inimigos” (nesse sentido, pode-se fazer uma analogia com a técnica de colocar na imagem a ação violenta, como forma de devorar o inimigo através do seu próprio gesto), a “técnica de memória do inimigo”, que proporcionaria a abertura para o novo, para o além. Desse modo,

[...] extrapolado a cerimônia indígena, depurando uma fórmula ética que ocupou lugar central na cultura daqueles povos de modo a migrá-la para a cultura da sociedade brasileira como um todo. Esta fórmula explica Suely Rolnik¹³: “consistia no reconhecimento de uma incontornável alteridade em nós mesmos ao inscrevê-la na memória dos corpos”. Seu efeito era uma política de produção de si e do mundo

¹³“O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, ‘vão além das colagens’. Nas artes visuais, a prática de articulação de materiais diversos numa só obra leva a esse procedimento técnico específico, que se incorpora à arte do século XX com o cubismo de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963)”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

marcada por um processo contínuo de territorialização, resultante da composição dos outros devorados e de suas marcas no corpo. (GREINER, 2010, p. 49)

Aqui, apropria-se a ideia de perfurar, de cortar o inimigo, perfazendo um caminho diferente, ou seja, comer o inimigo pelo seu próprio tipo de ritual. Isso leva à compreensão de que por meio da criatividade pode-se devorar o outro, tomar o que se deseja dele para o seu próprio corpo. Nesse sentido, pode-se mencionar o uso dos *ready-made*, das assemblagens ou colagens, como meios antropofágicos de combate da expressão artística tradicional, sendo possível, através da violência expressiva, recriar constantemente o campo artístico, pois, como defende Greiner (2010), a violência sempre é performativa.

Produzir sentido dentro desse jogo antropofágico e performativo é propor condições de desequilibrar a estabilidade totalizadora das galerias, da academia, da família. O pensamento com sentido de rastros, de juntar fragmentos, de assemblagem, faz-se presente em Ana Fraga e em mim; feito ciganas nômades que colhem coisas aqui e acolá e as guardam para a hora de precisão; e depois, estando reunidas, conectam-se, fazendo sentido, ganham corpo e nome.

1.4 AS LINHAS DO HORIZONTE

Ao longo da história, a presença da mulher como produtora artística foi sufocada de diversas formas e demorou até esse espaço abrir-se à sua presença como protagonista. Essa subalternização também acontecia no espaço da retratação, o que fica claro pelo aspecto, por vezes, preconceituoso, presente na ideia da mulher indomável, sedutora e objeto de desejo dos homens – um tema constante na História da Arte, o que põe “[...] o homem como portador ativo do olhar e a mulher como seu objeto. Nesse contexto, a questão do olhar e ser objeto do olhar se relaciona com a identidade de gênero” (CARMEZINI, 2008, p. 4).

Através das leituras realizadas, percebe-se que, tanto na arte ocidental, quanto na arte brasileira, de modo geral, o corpo feminino sempre esteve como um tema explorado de modos variados e, por vezes, foi tratado como um simples objeto ou mercadoria.

O reconhecimento da mulher enquanto artista tem a ver principalmente com os regimes e leis que regem os lugares. Normalmente elas são mais reconhecidas justamente nos países norteados pela democracia, enquanto que nos lugares onde as ditaduras vigoram com força elas são extremamente reprimidas e sua visibilidade e trabalhos artísticos são relegados ou apagados totalmente da história. O apagamento e a ausência de conhecimento sobre a arte

desenvolvida por mulheres “[...] não significa apenas esquecimento de seus nomes, destruição de suas obras pelo descaso, mas principalmente ‘invisibilidade de significação’” (BARBOSA, 2016, p. 234).

Um fato que demonstra total descaso com a produção de arte de mulheres no Brasil, é que não foi feita nenhuma revisão mais apurada da produção de mulheres no passado, como já foi realizado em outros países. Isso evidencia o quanto é excludente, patriarcal e engaiolado o campo artístico do país, o que significa que os avanços ainda são minúsculos frente à capacidade criativa e produção de arte de mulheres brasileiras. Segundo Ana Mãe Barbosa,

A prova é que o curador do segmento sobre o século XIX da Mostra do Redescobrimto, comemorativa da “descoberta” do Brasil por Portugal, apresentada em 2000 no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, obediente a uma história da arte etnocêntrica e excludente, não apresentou nenhuma obra de artista mulher, quando não precisava se aprofundar muito em pesquisas para descobrir não só Maria Pardos, Alice Santiago e mais umas 200 artistas mulheres listadas numa obra esgotada há 50 anos de Theodoro Braga, que biografou democraticamente os pintores e as pintoras do Brasil até a primeira metade do século XX. (BARBOSA, 2016, p. 234)

Foi com a Semana de Arte Moderna, de 1922, que se iniciou o processo de tentar alcançar a igualdade entre homens e mulheres no campo da arte no país, pois os modernistas eram anticolonialistas e essa postura já permitia certa abertura para que eles pensassem sobre a igualdade de gênero e de raça, por exemplo.

Nessa perspectiva, acaba surgindo dois nomes importantes no Modernismo brasileiro: Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Elas permaneceram na história, não simplesmente por ação de igualdade dos homens, mas, sobretudo, por terem sido reconhecidas por mulheres críticas de arte que escreveram livros tratando de suas obras, fortalecendo suas imagens e histórias. Talvez se não fosse por tal ação também tivessem sido esquecidas ao longo dos tempos. Outro fato relevante, importante de ser mencionado, é que muitos homens daquele tempo ainda eram cruéis em suas posturas em relação às artistas, como no caso de Anita Malfatti que

[...] foi duramente criticada e quase destruída pelo poderoso escritor Monteiro Lobato que, em 1917, escreveu um artigo atacando-a, intitulado “Paranoia ou mistificação?”. Penso que ele e seus contemporâneos, embora concentrassem sua crítica no estilo modernista de Malfatti, estavam certamente escandalizados pela liberdade daquela jovem em representar nus masculinos com gestos femininos, uma representação de sexualidade ambígua. (BARBOSA, 2016, p. 234/235)

Todos esses obstáculos e subjetividades introjetados sobre Tarsila e Anita fizeram com que, mesmo elas tendo sido marcos na produção estética da Arte Brasileira, ao final de suas

vidas, suas produções encontravam-se totalmente diferentes de antes, ou seja, pintavam o que era esperado, retratavam o que a sociedade desejava que fizessem: apenas paisagens e temas do imaginário religioso. Aqui fica evidente o quanto o si, o signo e a subjetividade, são construções e não dependem apenas do sujeito, mas sofrem também interferências das normas sociais vigentes.

No Brasil, a celebrada igualdade é descartada pela falta de memória da produção de mulheres. Um exemplo dessa afirmação envolve dois protagonistas ativos no início do abstracionismo no Brasil das décadas de 1950 e 1960, Samson Flexor e Yolanda Mohaly. Foi publicado um livro sobre Flexor, cujo trabalho tem sido rememorado por seus discípulos em exposições e textos. Mohaly, entretanto, embora seja considerada melhor artista do que ele pelos vinte críticos e artistas que entrevistei informalmente em 1990, está sendo esquecida. (BARBOSA, 2016, p. 236)

Desse modo, esses pensamentos falocráticos ainda fazem parte do campo artístico atual, e por isso, permanece, em certo nível, difícil a afirmação igualitária das mulheres nesse campo hostil e permeado por disputas, quando na verdade deveria ser diferente, já que o discurso é de liberdade e igualdade.

A quantidade de artistas que trabalham com artes visuais ou plásticas no Brasil é enorme, mas o fator “visibilidade” ainda representa uma conquista que não é tão fácil. Muitas delas deixam de lado a reflexão de um olhar mais crítico sobre as categorizações de gênero, acreditando que assim receberão um tratamento igualitário em relação aos homens artistas. Porém, pensando em termos de diferenças sociais, na raça, classe social, gênero, poder aquisitivo, a igualdade evapora completamente. Outro exemplo que evidencia essa colocação é que, em pesquisa realizada em 1992, por Ana Mãe Barbosa

[...] pesquisando as dez galerias de arte mais importantes (em termos financeiros) de São Paulo, algumas no mercado por quase 20 anos, descobri que nunca haviam exposto uma artista negra, embora algumas já tivessem exposto artistas negros. É surpreendente que num país miscigenado, divulgado como paraíso racial, problemas de gênero e raça se ocultem por trás de preconceitos mais poderosos, baseados em classificações sociais. (BARBOSA, 2016, p. 237)

Assim, o cenário baiano artístico se configura na contemporaneidade ainda como lócus em via de abertura para as mulheres artistas visuais, já que em um contexto maior (no Brasil como um todo) esses processos de invisibilização ainda são fortes e, sobretudo, em se tratando das artistas do interior e que trabalham com linguagens que não são consideradas vendáveis. Sobre esses entraves, Ana Fraga revela na sua fala que

É sempre como se tivesse a sombra de... de um homem, de um grande artista e ainda mais uma mulher vinda do interior da Bahia, parara, vivendo toda aquela situação, e... e eu não sei, aí eu continuei a tratar sobre, eu acho que esse tema de violência, eu acho que esse tema de... eu acho que ele está sempre no meu trabalho, um pouco menos do que as vezes esse ativismo que... (FRAGA, 2017).

Por muitas mulheres compreenderem ainda o quão difícil é fazer parte desse campo, suas produções também acabam por tentar enxotar tais estereótipos por meio das imagens e objetos criados. Dentro do contexto baiano podem ser mencionados alguns dos grandes nomes que ganharam ou vêm ganhando destaque, a exemplo de Letícia Parente, Maristela Ribeiro, Daiane Oliveira, Raquel Mascarenhas, Milena Oliveira, Ana Paula Pessoa, Virginia de Medeiros e Ana Fraga. Nesse tópico, pretende-se evidenciar um pouco dos trabalhos das artistas baianas mencionadas para construir o começo de um possível mapa da produção no estado.

Letícia Parente nasceu em 1930, em Salvador e faleceu em 1991 no Rio de Janeiro. Ela foi pioneira no país em videoarte e seu nome ganhou centralidade nessa linguagem, tendo estudado com Anna Bella Geiger e Pedro Dominguez. Sua primeira exposição individual ocorreu em 1976, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e participou em 1981 da 16ª Bienal Internacional de São Paulo. Suas obras perpassam o campo do corpo, da performance e tem um caráter interrogativo. *Marca registrada* (1975) é o trabalho mais conhecido e provocativo, visto como uma das videoartes pioneiras no Brasil.

É importante pensar que o contexto político no qual Letícia Parente produziu essa obra e outras, era o mais violento da Ditadura Militar no país. Assim, a expressão usada por ela de *ser feito no Brasil* ou *Made in Brazil* representava as torturas, as perfurações no corpo e toda sorte de sofrimento pelos quais passaram muitos brasileiros. Outro ponto, é que ela é uma artista mulher e, como já mencionado, os regimes totalitários enxergam e tratam as “mulheres e seus corpos” como objetos e propriedade dos homens. A obra de Letícia Parente é pouco conhecida, seja pela crítica, seja pelo grande público, isso porque a artemídia só começa a ganhar lugar na rede de Arte Brasileira há pouco tempo.

Muitas obras de artemídia no Brasil, de 1970, perderam-se, pois, os materiais possuíam certa fragilidade, os processos tecnológicos provocam a obsolescência de certas mídias e havia também um grande desconhecimento das instituições e dos artistas, de modo geral no Brasil, em relação ao arquivamento das obras. Um grande exemplo disso é que Letícia perdeu um terço dos seus vídeos, visto que ela mandava para as exposições seus originais e não tinha como, naquele período, realizar cópias do que havia feito. Tratando de

sua formação, pode ser mencionado que ela, em 1974, mudou-se para o Rio de Janeiro em virtude do seu curso de doutorado. Salienta-se que sua produção é basilar para a história da artemídia brasileira.

Outra artista importante no contexto baiano é Maristela Ribeiro, que nasceu em 1960, em Feira de Santana. Atualmente ela atua como artista, pesquisadora e professora ligada ao Instituto Federal da Bahia. É doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia, integrante do Grupo de Pesquisa Arte Híbrida da Universidade Federal da Bahia e do Grupo de Pesquisa Linguagens, Culturas e Identidades, do Instituto Federal da Bahia, também é participante da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Isso mostra que existem artistas no campo da academia, da produção, da educação, mobilizando outros sujeitos em seus percursos de formação. Sua produção e participação em exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior se acentuaram em meados de 1990, tendo recebido ao longo do tempo diversos prêmios. Na sua trajetória artística destacam-se obras como *Fendas e Frestas*, que surgiu a partir de um estudo com mulheres encarceradas, afastadas da sociedade, o qual foi exposto entre 2002 e 2006 no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires; nos Conjuntos Culturais da Caixa, em Salvador; em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Algumas outras conquistas dizem respeito à sua participação em Residência Artística no Instituto Sacatar, em Itaparica – BA e a criação do Coletivo Artístico GEMA, em 2008.

Destaca-se também na Bahia, Virgínia de Medeiros, que nasceu em 1973, em Feira de Santana. Atualmente reside e trabalha em São Paulo. Suas obras perpassam por estratégias documentais para interrogar as fronteiras entre ficção e realidade por meio de imagens documentais usadas de modo subjetivo e conceitual. Três pressupostos fazem parte de suas investigações: a fabulação, o deslocamento e a participação, que possibilitam outras formas de leitura e representação da alteridade e realidade. Ela opera no espaço de arte e tecnologia, dando enfoque à videoinstalação e ao audiovisual.

Virgínia de Medeiros é representada pela Galeria Nara Roesler. Uma obra marcante em sua carreira foi *Sergio e Simone* (2009/2014), pois participou da 31ª Bienal de São Paulo (2014) e também foi premiada no 18º Festival de Arte Contemporânea Vídeobrasil. Outra obra relevante é *Studio Butterfly*, que em 2006 foi escolhida para participar da 27ª Bienal de São Paulo e do Programa Rumos Itaú Cultural. Em 2009 e 2007, participou, respectivamente, da residência artística “International Women for Peace Conference”, no Timor-Leste, e da Residência Artística no Centro de Artes La Chambre Blanche, no Canadá. Além do que foi

mencionado, é importante dizer que ela foi vencedora do prêmio PIPA 2015 e indicada em 2014, em 2016 foi membro do comitê de indicação.

Outro nome salutar é o de Ana Paula Santos Pessoa, que nasceu em Salvador, em 1977. Ela iniciou seus processos criativos em fotografia por volta de 1999 e participou de cursos nesse campo. Atualmente trabalha com fotografia e vídeo, também com as relações entre o corpo e o espaço. Os teóricos que ajudam Ana Paula Pessoa em suas reflexões são Deleuze e Guattari, por tratarem de conceitos basilares para ela, como afeto, corpo sem órgãos e potência. Entre os anos de 2000 e 2003, ao realizar cursos no Museu de Arte Moderna da Bahia, afinou sua ligação com as artes visuais e em um encontro feliz com Rachel Mascarenhas iniciam uma parceria. Ingressa na graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica, na Universidade Federal da Bahia, em 2003, de 2000 a 2010 participa de várias exposições coletivas de forma individual ou em conjunto com Rachel Mascarenhas. No ano de 2008, elas recebem o prêmio Residência Artística Nacional na Fundação Armando Alvares Penteado/SP que ocorreu no XV Salão da Bahia, com o trabalho em videoarte denominado *Sem título*. Inicia o mestrado em Processos Criativos nas Artes Visuais, na Universidade Federal da Bahia, em 2013.

Quem vem ganhando espaço significativo no estado é Rachel Mascarenhas, nascida em 1973, em Salvador. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal da Bahia e, posteriormente, envolveu-se com o campo artístico na busca por mais liberdade para criar. A pintura, o vídeo, a gravura, a fotografia, a performance e as intervenções urbanas são as linguagens que ela utiliza. Em 2001, toma aulas de Teoria, História da Arte e Pintura Contemporânea, no Museu de Arte Moderna, em que pensa sobre a importância do trabalho com o corpo. Nesse trajeto encontra e se torna parceira de criação artística de Ana Paula Pessoa.

Suas obras em parceria negam a arte unicamente figurativa, prevalecendo a arte livre. Algumas das exposições das quais participou foram: Destaque, no Museu de Arte Moderna da Bahia, no ano de 2002; em 2003, “Introduzione All’ExLibris”, na Fondazione Casa America _Villa Rosazza, em Gênova, Itália. Em 2004, evento paralelo à Bienal Internacional de São Paulo, denominado “I Salão Aberto”. Em 2008, junto com Ana Paula Pessoa, conquista o Prêmio Residência Artística Nacional na Fundação Armando Alvares Penteado/SP. Vale ressaltar que ela coordena em sua casa e ateliê o Espaço Carmo 13, lugar onde acontecem exposições de artistas locais.

Evidencia-se também Milena Oliveira, nascida em Jacobina, em 1988, uma artista que vem ganhando a cena no espaço artístico nacional, desenvolvendo obras sobre lembrança e esquecimento. Ela possui formação em Artes Plásticas, pela Universidade Federal da Bahia e também realizou o curso de mestrado pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Pesquisa Arte Híbrida, participa de exposições coletivas e individuais com frequência como, por exemplo: RE-tícula, no MAC – Feira de Santana, em 2012 (sua primeira exposição individual); Escultura Nova, na Galeria ACBEU; a Bienal do Recôncavo, Cerâmica e o Tempo, no Museu Udo Knoff; Particularidades, o Circuito das Artes 2013 e 2015 e Liames, sua segunda individual, que ocorreu na Galeria ACBEU. Em 2016, participa da exposição realizada em comemoração aos 75 anos da Galeria ACBEU.

Além das já mencionadas pode ser citada Daiane Oliveira, nascida em 1985, em Salvador. Atua como gravurista e desenhista, tem um traço forte e pesquisa as relações humanas por meio da figura feminina e suas fragilidades, tratando de temáticas como liberdade, dor, solidão, pudor, expectativa, desejo e crueldade. Uma de suas exposições mais importantes foi *Resíduo*, em 2007, pelo edital da FUNCEB e, em 2009, a *Bankside 9TG/SE1* London, da Galeria ACBEU. Além das exposições mencionadas, também expôs em 2010 no Salão Regional de Vitória da Conquista (ocasião na qual seu trabalho *Tem fogo?* foi nomeado em primeiro lugar) e o circuito das Artes.

Uma das artistas baianas que vem se destacando no estado é Ana Maria da Silva Fraga; ela nasceu em 25 de novembro de 1974 é licenciada em Desenho e Plástica (2003) e mestra em Artes Visuais, na linha de Processos Criativos (2014), ambos pela Universidade Federal da Bahia. Foi também diretora de Cultura do Município de São Félix – BA, entre 2006 a 2008. Cabe destacar aqui algumas das suas premiações: Menção Especial na VIII Bienal do Recôncavo, Prêmio Matilde Matos 2007 e 2008, Prêmio Salão Regional de Artes Visuais 2008 e 2009. Ela realizou ao longo de sua carreira, exposições individuais significativas como: *Nós* (2014), Galeria Instituto Cultural Brasil–Alemanha, Salvador – BA, *Tombado* (2014), Galeria ACBEU, Salvador, *Escombros* (2013), Galeria Cañizares, Salvador, e *Bonecas # 2 uma roupa* (2008), no Centro Cultural Dannemann, pela qual recebeu Prêmio Matilde Matos.

Participou também de várias exposições coletivas entre elas estão: *Paraconsistentes* (2012), no Instituto Goethe ICBA, Salvador, com performance. *Pausa* (2011) – Instituto Feminino Salvador, com intervenção. *Enciclopédico* (2009) – Salão Regional Porto Seguro – BA. *Vista-se NÃO Vista-se* (2006/2007) – III Bienal do Recôncavo, Centro Cultural

Dannemann, São Félix, com instalação e performance. *Afetos Roubados no Tempo* (2006) – Mostra II Galeria Capibaribe Recife – PE. *Casa 401*(2004) – Galeria Aliança Francesa, Salvador, com performance e Instalação, 2005. *O TeCido do Corpo Social*(setembro/2004) – Instituto Feminino, Salvador.

Indagada sobre a presença do artista na academia e sua postura diante das imposições ela diz: “olhe eu acho que, vou lhe falar, mesmo o ensino em arte ele tá longe da arte, [...] eu acho que como se diz o artista como um eterno preguiçoso sabe? E não é, eu acho que artista, todo artista ele tem sua metodologia” (FRAGA, 2017). Isso mostra que a academia, nesse caso, em se tratando de um curso de Artes (que deveria ser mais flexível e motivar os processos criativos), ainda enjaula e divide em compartimentos os saberes e fazeres dos sujeitos. Desse modo, a formação do artista dentro do contexto que Ana Fraga vivenciou ainda é muito rígida e limitadora por operar mais com padrões do que com a liberdade expressiva dos sujeitos.

As artistas muitas vezes possuem seus métodos de trabalho, seus procedimentos de criação e, como Fraga coloca, muitas vezes esse modo de fazer é desrespeitado/anulado dentro da academia, pois muitos professores

[...] não têm assim nem noção do que é um processo artístico e aí você faz, você escreve a dissertação depois que você faz as coisas, sabe? [...] eu acho que essa pressão que tinha de ver além do texto e tal, eu acho que o que eu via além do texto eu colocava naquilo que era a minha obra, era a minha interpretação daquilo, e muitas vezes as palavras elas não diziam tudo aquilo, então minha dissertação mesmo foi um texto, eu vou lhe dizer eu nem gostei da narrativa, mais eu tive que fazer daquela forma porque tinha que se encaixar no método de mestrado, UFBA e baiana, sabe? (FRAGA, 2017)

Para a artista o momento de embate com a obra, de produção, reflexão sobre os elementos é tão produtivo e importante quanto o de escrita e teoria em se tratando de cursos de Artes, já que existe a “liberdade” de escolher a linha de processos criativos em lugar da linha teórica. Pensando nessa problemática, percebe-se que ainda são necessárias revisões das formas e concepções presentes em graduações, mestrados e doutorados nesse campo de conhecimento, mesmo havendo exigências a serem cumpridas, notas que avaliam os cursos, já que a imaginação e poder de criar são as principais ferramentas dos artistas. Para ela “[...] o mestrado ainda tem que confiar no artista, no trabalho do artista. Acho que ele não conhece, ele se coloca muito acadêmico e esse muito acadêmico ele sufoca” (FRAGA, 2017).

Durante o mestrado Fraga desenvolveu uma espécie de experimento performático em seu ateliê, com o auxílio de Tatah Café (Estudante do curso de Artes Visuais, da UFRB), em que realizava o embate com a matéria e, assim como relata, foi

[...] identificando o que era mais importante no meu trabalho e delas aí eu tirei umas duas ou três e desenvolvi muito mais do que as outras, as outras eu deixei como se fosse estudos né? experimentos e tal. [...] E aí eu comecei a pensar no... no meu trabalho, o que é que eu queria, alguns eu queria desenvolver que era esses nós por conta da, do trabalho (inaudível) de tudo isso, então eu queria ver, eu queria continuar experimentando, experimentei, passei dois anos fazendo os nós, e você ajudou nos nós, por exemplo. (FRAGA, 2017)

A linha de criação da artista Ana Fraga perpassa por uma reflexão crítica e criativa dentro de dois eixos: a fragilidade e a transitoriedade, conduzidas por um mecanismo próprio de fazer suas performances e interagir com os objetos que compõem as instalações que cria.

Nesse percurso, ela pensa todo o tempo a presença do corpo, colocando-o num exercício permanente, pois a proximidade com o espectador fez com que ela tivesse que refletir e trabalhar sobre ele, para se preparar e saber lidar com as diversas reações do público durante as suas ações. Esses exercícios são desenvolvidos atualmente em seu ateliê e na sua casa, com o objetivo de conseguir maior consciência dentro de suas performances.

Porém, na maioria dos meus trabalhos com a ação, sobretudo nos primeiros, percebi que a presença do corpo na obra precisava de uma experimentação maior, de uma entrega, de um preparo, e a partir de 2012 passei a repensar a obra, reconsiderando a maneira de meu corpo estar presente na ação. (FRAGA, 2017)

Em entrevista, Ana foi questionada sobre a postura das pessoas com relação ao seu papel de artista, com as seguintes perguntas: O que as pessoas da comunidade e da sua família atualmente acham de seu fazer artístico? A visão ainda é de preconceito? Você acha que a visão das pessoas ainda continua como era antes? Ana Fraga então responde de forma tranquila e segura que

Se continua, eu não tô nem aí, porque eu vou continuar sendo assim, mais eu, por exemplo, eu sou tão assim, sei lá, eu não me importo muito não, sabe? E me importo num certo sentido, mas é [...] em outro eu já num [...] A minha família as vezes ela entende, né? [...], ela entende meu trabalho, talvez se fosse homem fosse pior, aí nesse sentido eu acho, mas porque é mulher né [...] Há não, agora mulher deu pra arte, aí não tem jeito, não tem problema, né? [...] Mas assim, a minha família acho que às vezes não entende o meu processo de trabalho, isso é natural, né? às vezes é difícil entender, mas a sociedade as pessoas começaram a perceber, porque começaram a ver, o meu trabalho, às vezes quando eu posto algumas fotos, então começam a perceber é [...], como é que eu trabalho [...], eles tinham um certo respeito, que artista ainda tem um certo respeito na sociedade. (FRAGA, 2017)

Percebe-se no trecho acima que o artista, na concepção de Ana Fraga, ainda é visto com certo respeito, mas o que transparece na estrutura social como um todo é a tendência ao desconhecimento e, muitas vezes, o desrespeito à forma de pensamento e criação desses sujeitos que são mal vistos pela própria família. Nesse sentido, ser artista baiana não é uma tarefa tão fácil, por vários motivos. Entre as frases que se ouvem comumente estão a de que: “se você for ser artista vai morrer de fome”, “vai viver de pintura?”, “arte não bota comida na mesa”, “você tá estudando o que mesmo?”. Portanto, um dos pontos que se evidencia é que ser artista e viver de arte ainda é lugar de sonho.

Em outro alinhavo dado nesse mapa, insiro algumas informações de meu percurso. Sou natural de Alagoinhas/BA, graduada em Pedagogia, pela Faculdade Santo Antônio e em Artes Visuais, pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, mestranda em Crítica Cultural, pela Universidade Estadual da Bahia. Minha trajetória ainda é tímida diante das grandes artistas do estado baiano, participei apenas de exposições coletivas, sendo algumas delas: Salão de Artes Visuais de Alagoinhas – SAVA, 2017; exposição coletiva na VI Semana de Arte do Litoral Norte e Agreste Baiano, no Centro de Cultura de Alagoinhas, 2017; exposição coletiva *Alma Cigana*, Centro de Cultura de Alagoinhas, 2016; III Bienal Internacional de Guarulhos do Pequeno Formato, 2014 e 2016; *Iminências*, exposição coletiva, Cachoeira – BA, 2015; I Mostra de Videoarte do Recôncavo da Bahia, no II Colóquio Franco-Brasileiro de Estética de Cachoeira – BA, 2014; Casa do Boi Encantado foi uma exposição que ocorreu junto com o início da 3ª Bienal da Bahia, no Centro de Cultura em Alagoinhas – BA, 2014. Exposição no Encontro Nacional de Estudantes de Arte (ENEARTE), na Universidade Federal de Viçosa, 2014. *Projecto Múltiplo – Cartografias do comum*, no Espaço do Conhecimento – UFMG, com o livro *Caleidoscópio*, do Coletivo Grafias, do qual fui integrante, em 2014. *Conexões Gráficas*, na Fundação Hansen Bahia, Cachoeira – Bahia, 2014. Exposição fotográfica colaborativa *Latido das Ruas – Empoderamento Feminino*, promovida pelo Coletivo Associação Cultural Sinfonia de Cães, São Paulo, 2013. 1ª Bienal do Sertão de Artes Visuais, 2013, em Feira de Santana – BA.

A mulher, o feminino e as violações sofridas por ela é o fio condutor da minha produção, o que me conduz a uma crítica e provocação diante da posição da mulher dentro da sociedade, de seu subjulgamento e da necessidade de mudança. Minha linha de criação envolve o uso do meu corpo, como um dos elementos principais na elaboração de minhas obras, sejam elas em performance, fotografia, videoarte. Outro aspecto que emerge de minha poética é a “violência” presente nas imagens e que marca definitivamente todas as minhas

produções, independente da linguagem. Questiona-se, portanto, através destes signos, as definições preconceituosas por meio de três eixos: transcendência, sentimentos e violência.

Apesar de nós (Ana Fraga e eu) possuímos formação em Artes, uma das dificuldades aqui no estado ainda é a pequena oferta de cursos na área. Apesar da implantação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, que trouxe para o interior outras possibilidades de cursos superiores, como Cinema e Artes Visuais, ainda é difícil a entrada e, sobretudo, a permanência do estudante na universidade, já que para alguns é necessário mudar de cidade ou se deslocar, como em nossos casos, no período da graduação. E tratando-se do nível de mestrado e doutorado em artes a oferta do estado ainda é mais reduzida e os processos de entrada ainda são muito segregadores, como destaca a própria Ana Fraga em entrevista.

Sobre a formação no campo das artes, vale ressaltar que a quantidade de cursos em nível de graduação ainda é pouca, mediante o tamanho do estado e o contingente habitacional. Outro fator importante é que o percentual de estudantes nos cursos de Ciências Humanas, em sua maioria, é do sexo feminino; partindo para as Artes, elas representam 82% do alunado.

Mas, em geral, o percentual de homens bem-sucedidos é maior do que o de mulheres. Sucesso não depende só de competência. Essa é provavelmente uma das razões por que obras de artistas homens são maioria em museus, exposições, galerias. (BARBOSA, 2016, p. 237)

Um grande desafio tem sido as artistas reconhecerem as influências das conquistas feministas, tanto nas suas produções, quanto no seu posicionamento diante do mercado, posto que, muitas não queiram nenhum tipo de associação dos seus nomes aos ideais do movimento feminista, por serem ainda mais rejeitadas nos circuitos mais reconhecidos de arte. Isso se evidencia em alguns estudos:

Recentemente uma pesquisadora feminista espanhola visitou o Brasil entrevistando mulheres que pela evidência material de suas obras supostamente estariam refletindo sobre a condição feminina, como Nazaret Pacheco com seus vestidos diáfanos feitos de contas e lâminas de barbear. Qual não foi sua surpresa quando todas negaram veementemente qualquer ligação com o feminismo ou com reflexões acerca da condição da mulher. (BARBOSA, 2016, p. 240)

Outro empecilho na Bahia acaba sendo, como em outros estados, a falta de políticas públicas culturais que efetivamente contribuam para a circulação e divulgação dos trabalhos dos artistas da região, o que muitas vezes retrai as formas mais extraordinárias de produções que permanecem na invisibilidade. Antonio Albino Rubim (2008) fala dos desafios existentes no Brasil, no que diz respeito às “três tristes tradições das políticas culturais”, que são a ausência, o autoritarismo e a instabilidade. A própria produção acadêmica e bibliográfica

sobre o tema das políticas culturais ainda não conseguiu sistematizar as informações de modo mais preciso, consistente.

A ausência se faz presente no país desde o período colonial, várias ações de inibição e perseguição influenciam até os tempos atuais o cenário de desenvolvimento cultural brasileiro. Entre elas pode ser citada a desvalorização das culturas indígenas e africanas, o monopólio sobre a circulação de livros, o impedimento da implantação de imprensa, a ausência completa de ensino superior, de universidades, entre tantas outras ausências e coibições da manifestação político-cultural-artística do Brasil. Portanto, esse cenário mostra a omissão e malícia do Estado em não valorizar e não investir na cultura, já que era entendida como privilégio para poucos. Mesmo diante da Independência, da República, a tradição de ausência se manteve.

Destaca-se aqui muitas leis, como por exemplo, a Sarney de incentivo à cultura, que através do mecanismo de isenção fiscal remove do Estado o poder de decisão e colocam na iniciativa privada. Apesar de, basicamente, a fonte ser de recursos públicos, o Estado se torna apenas o financiador. Isso prevalece no governo de Fernando Henrique Cardoso, por exemplo, no qual as empresas continuam com esse papel e a cultura passa a ser “um bom negócio”. As leis Rouanet do Audiovisual cumprem bem esta tarefa, de tal modo, o mercado rouba o lugar do Estado.

Segundo Rubim (2008), apenas em tempos de autoritarismo o Brasil foi agraciado por políticas culturais mais estruturadas/organizadas, pois ali o Estado tomou nas mãos o seu papel, fugindo da tradição da ausência. Porém, o objetivo era controlar o aspecto crítico ligado à cultura e usá-la de acordo aos seus interesses, o que representou um grande perigo para a expressão cultural. Entretanto, foi dentro dos governos autoritários que se viu, pela primeira vez, a implantação de “políticas culturais do Estado brasileiro”. As duas tradições mencionadas, a ausência e o autoritarismo, trazem à tona a terceira, que é a instabilidade.

As políticas de atenção às culturas e tradições populares, como a indígena (aniquilada e relegada por muito tempo) e a afro-brasileira (também caçada), só consegue dar seus primeiros passos de liberdade depois da ditadura militar, em 1988, com o processo de criação da Fundação Palmares.

Fica evidente que ao longo dos tempos a tradição da instabilidade fez com que ocorresse um caos total no setor cultural do Brasil, o que se evidencia com a criação e a subsequente transformação/destruição do Ministério da Cultura ao bel prazer de cada governo que assumia o poder. Um grande exemplo desse tipo de absurdo ocorreu no governo Temer,

em 12 de maio de 2016, quando o ministério foi extinto novamente, por meio da medida provisória número 726 e reincorporado ao Ministério da Educação, porém, como isso causou grande repercussão na classe de artistas, a decisão foi repensada, fazendo com que o Ministério voltasse a existir.

Muitos avanços aconteceram com a implantação da política de editais para a cultura, tanto no Ministério, através do Fundo Nacional de Cultura, quanto em empresas estatais, como a Petrobrás. Todos esses fatores com certeza contribuiriam para o Ministério da Cultura alcançar a estabilidade e o Brasil superar as três tradições que mancham a história. Porém, a história e as leis que dizem respeito à cultura no Brasil ainda ferem à democracia de várias formas; uma delas é a inversão de poder sobre a tomada de decisões com relação às verbas públicas que passaram a ser em menor parte do Estado e em maior parcela da iniciativa privada; outra é a carência de uma política efetiva de financiamento da cultura com responsabilidade e um orçamento justo.

Enfim, o desafio a ser enfrentado pode ser condensado na construção de uma política de Estado — nacional e pública — de cultura, consubstanciada em um documento, que presente a superação democrática da enorme falta que fez e faz a inexistência durante tantos anos de tal política. A democracia brasileira está a exigir para a sua consolidação a ampliação dos direitos culturais e da cidadania cultural em nosso país. (RUBIM, 2008, p. 200)

Dentro desse debate, é importante pensar também sobre os Salões Regionais de Artes Visuais que ocorriam desde 1992, realizados por parte da Fundação Cultural do Estado da Bahia, com o objetivo de valorizar e impulsionar a produção artística no Estado, mas que foram bruscamente retirados. Os Salões eram uma política pública que funcionava como um dos instrumentos estimulantes às manifestações artístico-culturais em todo o estado, considerando que a arte pode ser um meio de incentivo à democracia e à liberdade que ajuda os sujeitos a fugirem dos binarismos. Os Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia serviam também para ajudar a descentralizar a produção artística do estado, posto que acontecia em muitas cidades do interior, mostrando que o potencial criativo vai além da produção presente na capital.

Esse mecanismo do salão possibilitava ao artista pensar, desenvolver e exibir suas obras em outros espaços, além disso, eram cedidas algumas premiações. A circulação do público gerava visibilidade e estimulava um intercâmbio relevante entre estes e os artistas. As exposições entre 2007 e 2008, por exemplo, aconteceram respectivamente em Juazeiro, Jequié, Feira de Santana, Itabuna, Alagoinhas e Vitória da Conquista.

O fim dos Salões Regionais representa um retrocesso imenso para o estado, pois a necessidade de aperfeiçoamento e criação de outras políticas públicas é pungente, visto a dimensão territorial da Bahia, a quantidade de artistas e a diversidade de manifestações existentes em toda a região. Isso mostra que a instabilidade e a fragilidade se colocam sobre o campo da Cultura, porque é ainda tido com lugar menos importante que outros, visto como o espaço de onde se pode cortar investimentos.

Os Salões Regionais de Artes Visuais também serviam como forma de mapear a produção de artes visuais no estado e dar vida, movimento, ao circuito de arte regional. As mostras ocorriam de formas variadas, em um dos onze centros de cultura espalhados pelo interior baiano e essa política talvez fosse a de maior abrangência e visibilidade na Bahia. Segundo Alejandra Hernández Muñoz (2007/2008), as mostras ofereciam espaço não apenas para artistas com carreira consistente, mas também para quem estava iniciando, configurando significativamente uma oportunidade mais palpável, já que a circulação de obras de artistas ainda não consagrados sofre restrições em grande parte de circuitos e galerias mais tradicionais. Logo, fica evidente o subsídio oferecido pelos Salões Regionais no contexto baiano, vigorando atualmente a política de editais, processos seletivos, para tentar expor o trabalho ou conseguir recurso para sua produção; o que também só chega para poucos, refletindo na exclusão de uma grande massa e seleção de uma pequena parcela do que se produz no estado.

Nesse sentido, Ana Fraga já consegue, com seu olhar maduro e experiente, pensar outras estratégias expositivas e romper um pouco com a ideia de expor somente em galeria e salão. Ela começa então a fazer também suas inferências no espaço público, na rua, na ponte, no rio, irrompendo sensações e discursos potentes com o seu corpo, na pequena cidade de São Félix. Eu, por minha vez, caminho tateando e buscando apurar o olhar, já que participei apenas de exposições coletivas e meus processos de vida acabaram me conduzindo a certo distanciamento do campo produtivo e expositivo da arte.

De todo modo, por meio de signos que causam desconforto e repulsa, presentes em nossas obras, são criados movimentos que provocam os espectadores a refletirem sobre a dor e a violência vivenciadas diariamente por mulheres em todas as partes do mundo. Percebe-se que tais produções também dizem respeito às vivências de ambas e suas buscas por se empoderarem de si mesmas.

Esta pesquisa reforça o seu sentido a partir do momento que trata também do “apagamento” da mulher na arte e na arte baiana; e juntar tais fragmentos é traçar linhas

reflexivas sobre como destroçar os discursos falocráticos, machistas, é criar “[...] o veneno, enquanto uma atitude intempestiva e afirmativa, contamina, resiste, produz, distribui máscaras, inventa trincheiras”. (MOREIRA, 2002, p. 31). Desse modo, busco trilhar um caminho avesso e, através das linhas de forças do campo da arte, das subjetividades, organizar lugares de criação do signo e do si.

Como desmontar pela arte os mecanismos de violência contra a mulher? Como se tornar artista? Dentro da feitura desse percurso, alguns enfrentamentos são inevitáveis e todos eles têm relação com a cultura patriarcal arraigada. O próprio olhar e as limitações que são colocadas para elas, às vezes, não permitem a autopercepção de poder ser outra. O poder em afirmar quem se deseja ser de fato e, ao mesmo tempo, a desconstrução de modelos que foram criados para a mulher, pelos diversos espaços sociais, são ainda tarefas difíceis.

Quinta, 03 de janeiro de 2019

Mapa.2

Será que o "[...] avesso da vida tem como paradigma a performance aventureira e impalpável do artista?" (SANTIAGO, 2014, p.265)

Às vezes chove lá numa "[...] dia e noite das paisagem urbana assim como as e demoram a

fora e outras tantas aqui dentro, espécie de garoa ligeira que cai nuvens sob a roupagem de denso nevoeiro a envolver a e o coração". (SANTIAGO, 2014, p.216/217) O coração ruas ficou encharcado das águas que caíram lá de cima escorrer, pois se acumularam pelos espaços e frestas que encontraram.

O meu corpo ele mesmo. comprimido. (SANTIAGO, afogar nas águas esmagadas pela

dava voltas em espirais e ficava encaramujado sobre As entranhas se reganhavam enquanto o corpo era Então comecei a "perfurar túneis no corpo" (SANTIAGO, 2014, p.9), em meu próprio corpo apático, tentando não me vermelhas que eram formadas pelo líquido, das entranhadas força grotesca, vinda do mundo em forma de falo.

Diante do só a ele paraísos de mim para minha ondas gigantes imergir em uma pequena

cais do desfalecimento, cabia ao meu corpo "[...] e ganhar e tomar o vapor barato em direção à ilha dos artificiais" (SANTIAGO, 2014, p.217). Exilar-se mesma, navegar solitariamente, olhando de longe própria história sem poder tocá-la... afogada por e abatida por tempestades violentas, restava apenas psicodelicamente nas profundezas do mar. Envolver-me bolha foi o único caminho encontrado na tentativa de romper o fantasma do "[...] corpo tripartido, vulnerável e frágil. (SANTIAGO, 2014, p.161) tri-par-tido, par-ti-do, tido, partido, tido, partido...

Mesmo encaramujada, eu ouvia os sons amargos, melancólicos, vorazes, que entorpeciam e manipulavam a vida em palavra e silêncio. A vida parecia uma pipa colocada no ar, presa apenas por uma linha. Ah, as pipas ao vento podem ser roubadas a qualquer instante por um caçador que vive do prazer de caçá-las para simplesmente tê-las.

Mas, já não queria ouvir coisas que causassem dor, nem que fizessem "os ouvidos sangrarem", no espaço inerte do tempo perdido e da vida estilhaçada. O desejo, agora era outro! Eu queria sentir e ver os lugares mais ocultos do meu corpo, pois o "[...] uso próprio e exclusivo da sua paisagem interior, [...]" (SANTIAGO, 2014, p.111) faria os sentidos se cruzarem em faixas transversais como modos de recriar o corpo e outras formas de pensar a vida.

Era preciso pular, me jogar em mim mesma, por isso pulei "[...] do trampolim, que é o caminho mais curto (arriscado e ao mesmo tempo mais seguro) [...] mergulhava o corpo bem treinado para o risco assumido e consciente da novidade a assumir". (SANTIAGO, 2014, p.160) Então, me virei subitamente "esmagada pela emoção", ao entender que o pulso é mais que um pulso, é a força do corpo, a performance de desdobrar a alma de mulher artista, redimensionar o fluxo da vida pelo corpo e pela arte. As paisagens do coração assim vão variando conforme a garoa, o encaramujar-se, o pulo, o mergulho e o sol da primavera. Agora, penso e vejo que "[...] a primavera está dentro de mim. Sinto a primavera despertando, sinto em todo o meu corpo e minha alma" (FRANK, 2018, p.211) transformei a dor em força em potência criativa.. "Faça flores com a dor [...]" floresça de um jeito lindo e perigoso escandaloso "[...]" (KAUR, 2017, p.158)

2 COSTURAS PERFORMATIVAS

Costurar as obras em experimentações performáticas exige uma escrita libertina, subversiva. A escrita performativa será a agulha usada para unir as obras *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra*; assim, uma parte do mapa vai ser ligada à outra, por meio da arte, da reescrição do si, do método indiciário e da cartografia ligada ao conceito de rizoma. A escrita performativa toca os planos da memória, da imaginação, do corpo, do poder falar e desfaz as constituições discursivas capitalistas, eurocentradas, permite construir formas diferentes, insolentes, inconformadas, contestadoras de usar os discursos, textos e ações corporais.

A performance de si no campo da arte representa o corpo nu ou despido, retirado dos discursos jogados sobre ele, dos exageros e falas que lhes deram. A escrita performativa, a performance de si, tem um sentido aberto, flexível, que varia entre o corpo que é carne/sangue e o corpo que é sublime/poético, permitindo a criação de outras formas de existência para a mulher, fazendo de si mesma uma escrita poética. Portanto, a escrita performativa unida à performance de si diz respeito aos meios pelos quais as artistas criam outras formas de existir, ligando à palavra, ao discurso, às suas ações corporais e/ou artísticas, instalativas. O ato de depositar, repensar suas subjetividades nas escritas que realizam pelos espaços políticos, sociais, culturais, afetivos, intentam realizar processos de singularização.

Segundo Diana Klinger (2008), a relação entre escrita e performance perpassa a crítica da episteme moderna, a qual acontece em múltiplos campos, desde a arte até a política. Exige-se atualmente um pensamento que não isole e nem separe as áreas de conhecimento, portanto, o autor, escritor, pesquisador é visto como propositor de uma performance, pois constrói, na relação com o outro, a sua obra, através das entrevistas, observações, falas, posicionamentos e atitudes dos participantes ou performers.

Na escrita performativa ocorre, ao mesmo tempo, a presença do escritor-personagem e do personagem-autor, ou seja, do performer, que exerce um duplo papel, rasurando as separações da academia que define bem o lugar de cada sujeito dentro da pesquisa. Os processos de construção do si e do objeto pela escrita performativa não inscrevem ideias fechadas, mas, criam rotas pelo mapa, lugares de passagem e textos inacabados que se apresentam como *work in progress*, como se a escrita ganhasse vida e mobilidade.

Para Consuelo Barbo (2014) a escrita performativa interessa por sua “impossibilidade de enquadramento” em algo que a aprisione, que a sufoque, e por sua força de colocar os

conceitos em um fluxo, no sentido de “desmecanizar” os protótipos de mulher, já que a performance é um tipo de arte sem fronteiras, que permite a hibridização.

O fato é que já existem teóricos de bom embasamento a defender esta “escrita performativa”, Ronald J. Pelias, que estuda a ligação da performance com a escrita. Essencialmente, o que afirma este grande autor é que não faz sentido algum no momento em que vivemos ainda sustentarmos falaciosos modelos de isenção científica quando já se sabe claramente que ao homem é vetada esta possibilidade, dado que sempre estaremos vendo algo no – ou vendo o próprio – mundo sob o nosso ponto de vista física, social e culturalmente falando. (BARBO, 2014, p. 2/3)

A circulação de formas permite desfazer um discurso totalizador e utilizar, de modo mais elaborado, os signos homem e mulher, por exemplo. Esta dissertação apresenta, em sua escrita performativa, metáforas compostas de elementos visuais e textuais “digeríveis” e/ou “indigestas” que se articulam, compondo as imagens dos lugares desse mapa e a sobreposição de diversos níveis de leitura do objeto texto ou do texto-objeto. O texto se constitui por meio da cartografia, como metodologia; o objeto se torna um mapa com desenho próprio, que demarca lugares para ampliar o conhecimento sobre tais territórios. O mapa em questão é uma poesia que incorpora valores vindos da cultura, política e religiosidade. Assim,

A cartografia é a ciência que trata da concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas. Inventando um mundo e seus lugares, interpretando à sua maneira o espaço, há casos em que ela é aplicada como método de acompanhamento para traçar percursos poéticos, sendo aquilo que força a pensar e ver o todo do processo do artista pesquisador, dando-se como possibilidade de caminho a ser traçado no trabalho, como uma atenção voltada ao processo em curso. Entendendo que o método cartográfico convoca a um exercício cognitivo peculiar do pesquisador, uma vez que, estando voltado para o traçado de um campo problemático, requer uma cognição muito mais capaz de inventar o mundo do que reconhecê-lo. (MOURA, HERNANDEZ, 2012, p. 2).

A cartografia, enquanto método, foge da ideia de representar um objeto e parte para observar e interpretar o processo, as conexões de rizomas, guiado pelo saber que insurge do fazer. “A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, [...] (DELEUZE, 1995, p. 21, *apud* MOURA; HERNANDEZ, 2012, p. 2). O método cartográfico busca rastros e signos do processo, sendo grandemente usado por artistas na Arte Contemporânea. Logo, pode ser o lugar de problematizar a ligação entre diferentes fronteiras, como as da cultura, da política e da arte, no trabalho com o corpo, espaço e tempo. Desse modo, cartografar, diz respeito à leitura das coisas por meio da experiência, do porvir.

O terceiro capítulo é um desafio. A costura, tida socialmente como uma atividade feminina, será usada enquanto metáfora para emendar, coser as histórias umas nas outras, para

juntar os fios soltos. Pretendo abordar o modo (o método ou métodos) como as costuras das obras *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra* serão alinhavadas.

Um dos princípios adotados na metodologia da construção do texto e da análise das obras é o de rizoma, uma vez que por meio dele pode-se fazer um jogo com os signos. O crítico cultural precisa ser o sujeito do jogo para identificar a estrutura, quebrar o sistema e inventar outros sistemas, ou seja, ele precisa ser artista, revolucionário, provocador, pois é preciso criar agenciamentos, para o crescimento das multiplicidades, das margens, do fora, das conexões impensadas, do heterogêneo, do transversal. Fazer rizoma é criar dentro da ruptura, é quebrar com os aparelhos de fabricação da homogeneidade, da hierarquia e dos gerais.

Diferente é o rizoma, *mapa e não decalque*. Fazer o mapa, não o decalque. [...] Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p. 20/21).

Por meio do princípio do rizoma, busco brincar com a lógica da tripartição, do eu, da imagem do mundo e das instituições, pois é nessa divisão que habita a composição de dispositivos de poder e dominação do sujeito. Por conseguinte, é imprescindível questionar o que é a coisa, quem deu esse significado para ela e o porquê. O sujeito da resistência se torna sujeito da linguagem, por isso

Um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em uma função de impotência (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

As ideias de Guatarri e Deleuze buscam combater as raízes dicotômicas através de linhas de fuga, das multiplicidades, da desterritorialização, da oposição à lógica binária, que compartimenta, fraciona a vida e os fazeres dos sujeitos. Para que a diversidade de ações, pensamentos, formas de vida, sexualidades, expressões sejam valorizadas, é preciso fazer o múltiplo, um sistema chamado de rizoma.

A construção de mapas, de desenhos pelos lugares, a montagem de cartografias, de narrativas ocultas e marginais, implica na feitura de escritos/linguagens/pictogramas, enfim,

em signos que devem ser despídos de seus sentidos e reinventados com outros desejos. Pode-se relacionar o rizoma ao paradigma indiciário, considerado outro fio metodológico desta pesquisa. Ele se afirma nas Ciências Humanas no final do século XIX e permanece “[...] solidamente ancorado no qualitativo. Não sem mal-estar, sobretudo no caso da medicina” (GINZBURG, 1989, p. 165/166). As análises qualitativas utilizavam histórias, relatos, documentos, para extrair informações e formar seus discursos.

Há milênios o homem, o caçador, teve como base para sua sobrevivência a observação dos sinais, aprendendo a registrar, decifrar e classificar rastros mínimos que encontrava; através dessas pistas remontava a realidade, construía uma narrativa dos acontecimentos. No método indiciário, a experiência serve como base para interpretar os sinais, por isso é também semiótico, posto que os rastros, a linguagem, sintomas (semeion), as escritas, vão ser estudados.

O método indiciário baseia-se na observação de indícios e através dele pode ser realizada uma investigação qualitativa, posto que o que vai ser levado em consideração não é quantidade de dados, mas sim como esses rastros estão dispostos e o que eles revelam. Esse método foi criado pelo italiano Giovanni Morelli para estudar obras de arte, nesse caso, pinturas. Ele analisava, a partir dos pormenores que eram desprezados pela maioria das pessoas, de quem era a autoria do quadro e se eram originais ou cópias, posto que as minúcias eram ignoradas por um copista, por exemplo.

As formas de saber presentes nos gestos, na capacidade de ver, sentir, na voz, na oralidade baseavam-se em detalhes fora da formalidade, às vezes nem traduzível em um plano verbal, formava o patrimônio de muitos homens e mulheres pertencentes a diversas classes sociais. Esse patrimônio nascia de suas experiências e “[...] essas formas de saber eram mais ricas do que qualquer codificação escrita; não eram aprendidas nos livros, mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares; fundavam-se sobre sutilezas [...]” (GINZBURG, 1989, p. 167).

A partir do método indiciário ou Moreliano, Freud, por exemplo, observou os detalhes comportamentais dos sujeitos, suas atitudes involuntárias, que revelavam o inconsciente. Posteriormente ele utiliza desses princípios na Psicanálise, em que

[...] alguns indícios mínimos eram assumidos como elementos reveladores de fenômenos mais gerais: a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade. Uma disciplina como a psicanálise constitui-se, como vimos, em torno da hipótese de que pormenores aparentemente negligenciáveis pudessem revelar fenômenos profundos de notável alcance (GINZBURG, 1989, p. 178).

Um grande exemplo do uso totalizante no sentido de dominação, aconteceu no século XVIII, quando a burguesia toma posse de grande parte do saber tido como indiciário e não-indiciário, com o propósito de realizar um processo de aculturação. Nessa direção, o crítico cultural precisa estar atento aos usos feitos dos signos como instrumentos de superioridade, pois a cultura, como já foi visto, não é livre das lutas de classe e das ideologias segregacionistas.

O paradigma indiciário foi capturado e usado para promover mecanismos de controle social, mas, por outro lado, pode ser usado como ferramenta de libertação das estruturas dominadoras e, por meio dos sinais, os sujeitos podem decifrar outros caminhos. A crítica e a interpelação aqui se referem aos campos da escrita, das artes e seus discursos, por isso é preciso perceber os signos da cultura presentes nas obras *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra* e, com isso, o imaginário das artistas. O paradigma indiciário, dessa forma, mostra a grande possibilidade de interpretação que pode ser feita através das minúcias, no uso que o pesquisador faz da intuição e do golpe de vista.

Nesse sentido, alguns pensamentos de Rudolf Arhaimer (2005) contribuem de modo relevante para a percepção de indícios, assim, “toda experiência visual é inserida num contexto de espaço e tempo” (ARHAIMER, 1960, p. 41). As obras em questão sofreram vários tipos de influências, sobretudo, das vivências das artistas. Os aspectos que compõem a obra, como forma, cor, luz, podem originar ligações por semelhança e, por meio dela, perceber-se o conjunto das diferenças. A estrutura global possui uma mensagem completa e as partes, separadamente, também possuem seus conceitos e discursos, exemplo de cada baú de *As 7 Vidas de Cassandra*. As conexões e diferenças entre as obras enfatizam a riqueza da inventividade artística.

A forma visual pode ser evocada pelo que se vê, mas não pode ser tirada diretamente dela. A forma é determinada não apenas pelas propriedades físicas do material, mas também pelo estilo de representação de uma cultura ou de um artista individual. (ARHAIMER, 1960, p. 130)

Tanto as formas quanto o conceito servem para dar corpo à obra. A leitura de um trabalho de instalação, fotografia, pintura, também depende da cultura e suas convenções, e essas normas apontam, muitas vezes, elementos que se tornam símbolo – a exemplo do lírio, tido enquanto representação da virgindade de Maria. “O exemplo sugere também que a tarefa de expressar ou simbolizar um conteúdo universal através de uma imagem particular é efetuado não só pelo padrão formal, mas também pelo assunto, se houver” (ARHAIMER

1960, p. 449). Existe na imagem um conjunto de fatos visuais que a compõem. Portanto, a forma visual da obra não consiste em

[...] um mero jogo de formas e cores. [...] Do mesmo modo, o assunto não é nem arbitrário, nem sem importância. Ele está exatamente correlacionado com o padrão formal para prover uma corporificação concreta de um tema abstrato. [...] Nem o padrão formal, nem o assunto constituem o conteúdo final de uma obra de arte [...] Ambos são instrumentos da forma artística. Eles servem para dar corpo a um universo invisível. (ARHAIMER 1960, p. 452)

A deformação é usada como elemento nas duas obras. Em *A Mesa Posta*, a deformação se faz na maneira de utilização dos elementos domésticos na instalação, na distorção de sua funcionalidade. Em *As 7 Vidas de Cassandra*, ela é vista na “destruição”, na interferência nas fotografias e, em alguns casos, na própria imagem da artista, a partir de gestos, como amarrar o rosto com ataduras, já que a deformação produz o efeito de dobra, torção, de mudança na estrutura.

2.1 A MESA POSTA

Para a artista Ana Fraga, o pintor Pancetti tinha grandes semelhanças com o poeta Castro Alves, pois ambos tiveram relacionamentos conturbados. O primeiro alinhavo que Ana começa a dar para a construção de sua obra é a história de Leonídia, uma das amantes de Castro Alves, a qual teve como destino final o hospício. Essa história fez com que Fraga imergisse no universo feminino e pesquisasse durante muitos anos sobre Leonídia, criando uma obra para desnudar o mundo do noivado, muito arraigado no imaginário da mulher. O trabalho elaborado por ela participou da exposição *TeCido do Corpo Social*, que ocorreu em setembro de 2004. Essa busca inicial levou-a a se interessar mais por Anita Caruso, a esposa de Pancetti, do que pelo “azul” do pintor.

[...] o tema era sobre Pancetti, eu não conseguia ver aquela coisa linda e maravilhosa do azul do Pancetti. [...] e todo mundo azul, azul de Pancetti. E eu: - meu Deus o que é que eu vou fazer com essa zorra desse azul? Aí eu soube de uma história da mulher dele que ele quando dava uma crise quebrava os pratos [...]. (FRAGA, 2017)

Anita vivenciou a casa nº401 como um lugar permeado de silêncio, escuridão e confinamento, onde realizava como uma das tarefas cotidianas, a cata dos cacos de louça despedaçada, “jogada raivosamente por Pancetti”. Por isso, Fraga brinca com a ideia de *A Mesa Posta*, quando na realidade ela é *Mesa Não Posta*, uma mesa destruída. Junto à história

de Anita Caruso, aproxima-se a de outra mulher que ela conheceu e que também tinha de catar os pedaços da louça que ganhou em seu casamento, quebrada por seu marido.

A metáfora composta é a de “Lares em cacos, destruição de ilusões e o ato de catar os cacos. São gestos que meu trabalho tentará mimetizar, reunindo louças intactas com frases referentes ao feminino e todo o imaginário que perpassa e que encobre antigos preconceitos”. (FRAGA, 2005).



Figura 9 – Ana Fraga: *A Mesa Posta*, 2005. Instalação-Performance. Acervo de Ana Fraga.

Ana Fraga imaginou que toda a louça seria quebrada pelo público e num movimento de recolhê-la, então a remontaria, formando um mosaico com os fragmentos, desfazendo o sentido original das palavras; conseqüentemente, numa ação simbólica, estaria no mosaico a quebra dos preconceitos contra a mulher. Segundo ela “este é o mundo desfeito, que pretendo ‘construir’ na casa de nº401, o mundo do silêncio de muitas Anitas”. (FRAGA, 2005).

No dia da abertura a performance foi realizada e a quebra dos pratos se iniciou pela provocação da performer. A louça se estilhaçando produzia um som dentro da caixa de madeira, o qual pode ser entendido como um meio de libertação de velhos estereótipos. O ambiente familiar/doméstico, segundo Ana, parecia amedrontar os observadores que ao mesmo tempo eram também performers de *A Mesa Posta*.



Figura 10 – Ana Fraga: *A Mesa Posta*, 2005. Instalação-Performance. Fotografia: Isabel Gouvêa. Acervo de Ana Fraga.

Muitos participantes se negaram a quebrar os pratos, optando por levá-los com as frases indigestas para casa. Por isso, a ideia de reunir os cacos não foi colocada em prática, já que a obra ganhou outras dimensões a partir da reação que o público esboçou em quebrar ou guardar a louça, assim

[...] fugindo ao meu controle, a instalação se transformou numa cena caótica, a obra inteira perdurou num afastamento total da minha ideia inicial, para a qual não havia avaliado nem programado os riscos e as constantes interferências do público tanto na instalação como na *performance*, quando me coloquei como propositora da ação apenas auxiliando Barbara Ferreira. Conforme os pratos iam rachando e ricochetando no fundo da caixa branca, o som ia se expandindo e misturando-se às vozes e estas à confusão de mãos estendidas na ação de escolher as frases, enquanto muitos espectadores optaram por levar as louças que apresentavam frases indigestas. Não houve um limite de tempo, posteriormente ele foi imposto pela organização da galeria para visitação e participação do público geral. (FRAGA, 2014, p. 21)

Percebe-se que o tema proposto para a constru o da exposi o não causou muito conforto para a artista na realiza o da obra, já que outras questões a afligiam e eram mais latentes no seu cotidiano. Através da história de uma senhora que sofreu violência doméstica e quase foi morta por seu marido, a artista foi compondo mentalmente a obra. Outro elemento que a ajudou foi um *insight* que teve durante a realiza o de uma atividade doméstica, pois toda vez que

[...] ia lavar tinha um prato que caía, que eu não sei que disgrama é que acontecia. Aí um dia caiu, eu fiquei parada e aí o marido veio. Não, não, não, deixa aí, deixa aí. Não, pra você não se cortar! Não, não, pode deixar, pode deixar. Aí eu fiquei assim, aí foi que eu comecei a, aí comecei a, eu lia muitas histórias também de violência de, e aquilo começou a me incomodar, aí eu falei: - Deus, já sei o que é que eu vou fazer. E aí fiz o trabalho, e faltando um mês pra exposição tinha mudado totalmente o trabalho, o que gerou um desconforto pra caramba, mais eu enfrentei esse desconforto. Inclusive no dia da exposição também foi uma [...] uma luta pra manter aquele trabalho ali, terminar. E, e aí eu acho que foi. Aí que eu comecei a perceber, é, algumas nuances né, desses da vivência de uma mulher, eu sou uma mulher também, também passava por situações de... é [...] de preconceitos e de a gente como artista mulher, a gente sempre desmerecida, né? (FRAGA, 2017).

Foi envolvida nessas estórias que vários modos de fazer a obra foram imaginados e modificados até chegar a uma conclusão. Em entrevista, ela também relatou que essa obra foi seu trabalho mais relevante

[...] não é que eu mais gostei, mais que foi significativo, eu acho que foi *A Mesa Posta*. Porque foi uma coisa que eu não queria fazer e eu fiz, que eu nunca quis trabalhar com performance [...] mas não tinha jeito. E aí eu acabei contratando até uma menina que já fazia performance pra um artista, pra ela fazer performance pra mim. [...] Então eu sempre fugi, até que um dia eu realmente resolvi enfrentar a performance [...]. (FRAGA, 2017)

O relato da artista mostra que *A Mesa Posta* foi um marco na sua carreira, já que foi essencial para a sua tomada de consciência sobre a linguagem da performance como seu canal mais eminente de trabalho. Sobre o tema abordado nessa obra ela explica

[...] eu acho que eu sempre trato sobre isso, porque eu coloco isso não como uma coisa de colocar a mulher sempre como vítima, mais que é com uma postura [...] as vezes questionamento da própria sociedade, entendeu? Como a mulher é vista e às vezes de, de até um pouco de revolta dessa situação. Então eu tive muito contato com muita mulher que sofreu violência doméstica e é uma das coisas que mais é... eu conversava, eu fui fazer um trabalho com noivas, aí eu coloquei um telefone no, no jornal, pra, que eu comprava vestido de noiva. [...]. Com toda as mulheres que ligava eu ficava mais de duas horas no telefone e elas falavam o tempo todo sobre violência doméstica, violência que ela tinha sofrido o que foi que levou ela a se desgarrar e às vezes eu estava assim ia pra uma livraria, ficava sentada foleando um livro, vinha uma mulher sentada e começava a conversar falar sobre violência e aquilo, aquela energia também eu ia colocando, ia pra casa e ficava muito, muito pra baixo é e tinha situações mesmo que eu ficava às vezes até sem, sem vontade de comer, porque chegava um ponto que eu ficava imaginando como é que se vivia naquela situação, como é que poderia viver. Mais aí depois eu vi que a violência, a violência contra a mulher é uma violência histórica então ela chega, ela é uma coisa como se a mulher tivesse ali justamente pra ser violentada todos os dias e a própria questão, por exemplo, uma questão simples arrumar a casa, gerir uma casa é um tipo também de violência né? que as vezes você tem que refazer aquele trabalho todos os dias, fazer aquilo todos os dias. Então são várias formas de se violentar o outro [...]. (FRAGA, 2017)

Ana tenta questionar a sociedade e suas regras, muito além de apenas colocar a mulher como vítima; ela fala de sua revolta interna por conta do olhar histórico lançado sobre o sujeito feminino, avaliado como se fosse um ser para sofrer violências mesmo. Ela fala, inclusive, de questões outras, como o tipo de violência inserido nas formas de tarefas da “dona de casa”, nesse sentido, vale ressaltar que não são apenas as agressões físicas que entram na conta, mas também intimidação psicológica, humilhações e ameaças.

A obra de Ana Fraga, como já foi dito anteriormente, usa algumas metáforas que remetem ao universo feminino e aos fazeres/atividades destinados à mulher; o uso desses elementos, representam a quebra dos significados através do seu uso no campo da arte. O processo de devoração e regurgitação de signos, representa um tipo de violência subjetiva e isso confere outro sentido para os objetos usados.

[...] como eu fui criada, como, eu aprendi a bordar, aprendi a fazer crochê, você vê que muito mal, não conseguia sair da terceira linha, mais aprendi a fazer ponto de cruz, [...] nunca fui boa de cozinha não, sempre fui muito ruim. Mas era como se eu tivesse que me encaixar e eu não era muito encaixada nesse mundo, até do mundo das mulheres eu não era, porque eu fazia tudo errado, olhe minha mãe me colocou, numa... foi o mais perto que eu tive de arte na infância, que foi pintura em pano de prato, e eu fazia tudo errado e a professora gritava, dizia que eu era lerda, que eu era burra, [...] que eu não ia pintar, só consegui pintar uma toalha de prato em todo o curso, enquanto que teve gente que fez o enxoval todo. (FRAGA, 2017)

É exatamente por terem essa sutileza que Ana os toma para fazer com eles suas rupturas no universo que foi construído para a mulher. Ela fala sobre suas dificuldades de se enquadrar na maioria das atividades atribuídas ao feminino, desde sua juventude até os dias atuais, o que mostra ainda mais o valor simbólico do uso dos pratos e da cadeira, por exemplo, na obra *A Mesa Posta*.

O que também vem à luz no discurso de Ana é o seu distanciamento dos dois universos construídos, o masculino/feminino, já que na época de sua adolescência não existia tanta abertura para andar com meninos e as tarefas femininas também não lhe agradavam. Para ela, o imaginário é tão manipulado que as próprias mulheres acabam muitas vezes por se comportarem a favor dos processos de subalternidade/colonialidade. Ela diz:

[...] mas eu acho que não tive abertura em nenhum dos dois ambientes [...] O ambiente feminino também era muito opressor e ainda é opressor. Eu acho que, eu também falava dessa violência, o tempo eu tava refletindo sobre isso, eu acho que eu falava também dessa violência. Então eu não era bem vista pelos grupinhos da minha escola, porque eu não era uma menina que me arrumava na moda né, eu sempre ia, enquanto a moda era casaco grande eu usava casaco pequeno e aí na outra estação o casaco pequeno dava pra moda aí já tava no casaco grande, então eu não tinha essa, essa, é não tinha essa, essa abertura em nenhum dos dois, dos, dos homens também porque eu era mulher então os homens tinham um outro tipo de

olhar com a mulher, tipo uma mulher se aproximando, pelo menos na minha época, mulher se aproximando é porque tá querendo alguma coisa e às vezes nem queria, só queria ficar ali observando a conversa deles [...].(FRAGA, 2017)

No trecho acima se percebe o quão arraigado são os processos de introjeção que guiam a construção de subjetividades nos moldes eurocêtricos, coloniais e falocráticos. Os desejos são capturados e reelaborados pelo capitalismo, pelas instituições, dificultando a tomada de consciência de muitas mulheres que cresceram ouvindo normas para serem seguidas pelo resto da vida e que as tornariam mulheres dignas e respeitáveis.

Como diz Jailma Pedreira, as mulheres “foram excluídas do campo da produção, foram definidas como sujeitos que não pensam, somente de corpo-propriedade de outro” (PEDREIRA, 2012, p. 75). Por isso, Ana compreendeu desde cedo que o universo feminino carecia de mais liberdade e que ele poderia ser construído por ela mesma e não apenas por aquilo que vinha de fora. Assim, fugir dos padrões é parte de seus modos de produzir, principalmente, é parte de sua vida e *A Mesa Posta* fala muito bem sobre esses caminhos da artista.

2.2 OFICINA DO SIGNO: UM PIQUINIQUE NA MATA

O mapa aqui proposto diz respeito às reflexões produzidas na *Oficina do Signo*, realizada na UNEB, Campus II, em dezembro de 2017, em um encontro provocativo, organizado pelo Professor Dr. Osmar Moreira. Propõe-se aqui fazer um desenho sobre os discursos presentes na obra *As 7 Vidas de Cassandra* e de como ela se constitui enquanto um signo performático e com forma de rizoma. Na oficina estavam presentes estudantes da graduação do curso de Letras e mestrandos do Programa de Crítica Cultural, da instituição mencionada. Os participantes receberam desenhos e fotografias que compunham o trabalho instalativo, com o propósito de executarem leituras, de acordo com sua sensibilidade e visão de mundo.

Foram realizados alguns registros em forma de vídeo, também anotações das falas a respeito das imagens distribuídas entre os presentes, a fim de provocar a construção de outros olhares e textos diferentes dos já encontrados pela artista. Assim, as linhas de fuga criadas na imagem-texto ou no texto-imagem são permeadas de contra discursos, de estratégias formais, de perfurações do capital patriarcal, com o intuito de implodir, por meio de palavras e imagens, o próprio sistema de signos dos campos artístico e social.

O lugar da criação que parte de vivências desagradáveis causa sentimentos ruins e intensos, por isso nem sempre é fácil acessá-lo. Mas, ainda assim, refleti sobre a necessidade de fazer minha obra por meio de tais experiências e sensações, para que ao me apossar da minha própria história, fosse possível expurgá-la e transformá-la, fazendo com que o pensamento e as decisões de outras mulheres também pudessem ser afetados. Dentro do conjunto de imagens da instalação *As 7 Vidas de Cassandra* foram levadas para a Oficina do Signo algumas fotografias e pinturas para que os participantes realizassem suas leituras. A participante Emile, diante de uma fotografia interferida (Figura 11), realiza a sua análise:

E como eu pude prestar atenção a obra dela remete muito a questão do feminino e eu vi aqui assim como, é, tem um batom vermelho nessa foto e um olhar da mulher em tela e eu acredito que isso aqui tá mostrando aqui o lado mais forte e mais vaidoso e glamoroso que a figura feminina é, né, essa chama que só a mulher sabe que tem, e toda mulher independente de classe, raça, cor, ela é, e ela tem esse fogo, essa coisa que só o feminino traz, eu acho que o fogo representa isso. (informação oral)⁶



Figura 11 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

⁶ Depoimento de Emile, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

Emile captou bem o sentido do trabalho, pegando pelo fio da imagem o discurso da obra como um todo. Conforme ela aponta, o fogo usado na imagem representa a capacidade de passar pelas dificuldades, por situações de violência e de ressurgir das cinzas; além do seu sentido associado à força, à chama interior que muitas mulheres possuem, mesmo estando submetidas às situações extremas de agressão. Em uma recomposição de mim mesma e do uso da arte como ferramenta para isso, expresso na imagem a possibilidade de fuga, pois

Nesse jogo, de (re) constituição de si, a linguagem figura como potência de asfixiar, tanto quanto de oxigenar, de válvula de escape para outra vida. É esse dispositivo autobiográfico que as escritoras subalternizadas engendram, promovendo a reescrita de si ou a autopercepção ficcional, passível de uma outra metaforização (PEDREIRA, 2012, p. 81).

A estudante Ananda fez a sua leitura em relação à figura 12, destacando os cortes que destroçam a imagem da mulher mulçumana. Pontua:

Na vida dela o que foi destruído, né, por algo ruim, pessoal ou pelo lugar onde ela vive e a gente assim, nós seres humanos somos compostos de fragmentos, né, cada história da nossa vida, cada experiência que agente adquiri, cada momento, lição, a gente vai juntando os fragmentos até sermos nós mesmos. E aí são leituras que eu fiz em relação ao ser humano em si, só que focando na mulçumana em relação ao si, ao saber da vida dela [...]. (informação oral)⁷



Figura 12 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

⁷ Depoimento de Ananda, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

Baseado nessa leitura é preciso pensar que mesmo sendo formado também de fragmentos, a fragmentação aqui alude à vida e suas perversidades, à falta de compaixão e respeito humano; esses destroços não são simplesmente externos na vida, estão também no corpo, na alma e mesmo juntando os pedaços o que se forma é outra realidade completamente distinta.

Nesse caminho, *As 7 Vidas de Cassandra* perpassa pelo biográfico, pela remodelação de signos sobre o si, já que a inscrição e reescrição de minhas histórias de vida é um movimento intrínseco, na e pela obra, pela recriação/ruptura da cultura marcada pelo signo eurocêntrico e patriarcal. De tal modo,

A autopercepção que se traduz como autoficção, nos moldes propostos por Leonor Arfuch (2010), como um deslizamento, via relatos de si conscientes de sua ficcionalidade e sem compromisso com certa referencialidade. Ou ainda, na esteira de Souza (2011), autoficção como encenação de subjetividades, recriação de si, sem obsessão por reprodução (PEDREIRA, 2012, p. 81).

A ação de reescrita, de reescrição de si, de subjetividades, aponta de fato para a construção de outros lugares e papéis para o sujeito feminino. Por isso, faz-se tão relevante mostrar o silenciamento que ainda é imposto às mulheres. Isso é discutido na obra por ser entendido como forma de violência, já que a voz e discurso da mulher foram e ainda continuam sendo anulados. Em muitas imagens da obra as personagens se apresentam com a boca costurada, tapada, remetendo ao apagamento de suas vozes (Figura 13), o que refletiu na leitura de Daiane, participante da Oficina do Signo: “a fotografia remete à opressão, a mulher sem força e silenciada”. (informação oral)⁸

⁸Depoimento de Daiane, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.



Figura 13 – Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

A respeito do silenciamento discutido em *As 7 Vidas de Cassandra*, posso destacar também a problematização da produção cultural da mulher, historicamente muito depreciada. No entanto, a obra evidencia, sobretudo, a potência da mulher através da iniciativa de uma artista que se atreveu a falar e produzir dentro da academia, na graduação de Artes Visuais, uma obra de conclusão de curso que trata de algo relegado cientificamente há tão pouco tempo – assuntos sobre a espiritualidade e o contexto de violência em torno da mulher. Entende-se, desse modo, que “o direito de produzir, inclusive uma outra imagem para si, ainda está sendo caro para mulheres que ousam (re) escrever; ainda está sendo conquistado no embate, sem o amparo necessário de políticas efetivas” (PEDREIRA, 2012, p. 86). A imagem da mulher acorrentada (Figura 14) alude aos processos de aprisionamento feminino em vários sentidos, seja na escravidão, na prostituição ou no encarceramento dentro da própria casa. Fica nítido o poder excludente exercido pelos homens, inclusive no campo da arte, ao reforçar o imaginário da inferioridade. De acordo com o estudante Railson:

Muito expressiva a imagem e o que eu consegui ler dessa imagem é [...] que dessa forma da mulher ficar presa, e na imagem podemos ver que mesmo ela se despindo de tudo, mesmo ela não estando com veste nenhuma, ela continua acorrentada, continua presa a algo, algo acorrenta ela. De uma certa forma com a presença do sangue isso fere, isso machuca, isso tem algo que deixa uma cicatriz, deixa uma marca, que carrega com ela, mesmo se libertando de tudo, ainda continua algo sendo, algo continua preso nela, sendo, mantendo ela acorrentada. E é uma realidade

na verdade que as mulheres enfrentam, né com tudo, é, eu acho que essa imagem é bem realista na sua forma de ser [...]. (informação oral)⁹



Figura 14 – Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

⁹ Depoimento de Railson, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

Por outro lado, a arte mantém sua função revolucionária, seu poder de fazer as imagens vibrarem quando usada como instrumento emancipatório. Na Oficina do Signo isso aparece na colocação do mestrando Jonathas que diz:

[...] as imagens ensinam uma espécie de pensamento, talvez pretendam desvirtuar conceitos morais do que é estabelecido socialmente. Eu me ponho como personagem, colocando em xeque o papel do autor, os conceitos de ficção e realidade. (informação oral)¹⁰

As *7 Vidas de Cassandra* indica a ideia de artista como uma espécie de cigano andarilho ou um pajé indígena, senhor da sua língua e fazer, conhecedor das amarrações entre todos os seres vivos do cosmo. O que Jonathas pontua é exatamente a condição de fazer arte ao seu próprio modo, encontrar o ponto de retrocesso e de avanço, seu linguajar próprio, a força mítica-cabalística, é trabalhar na alquimia. Isso sugere que Cassandra pode riscar de dentro para fora, a partir das margens e instaurar agenciamentos, ou seja, desprender o poder da “máquina de expressão coletiva”, um modo peculiar de coser e recoser sua singularidade, o si. Consequentemente,

[...] a palavra reina como senhor, dá diretamente nascimento à imagem. [...] Mas tanto a coisa como as imagens não formam mais que uma sequência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras que podem ser percorridas em um sentido ou outro, de cima para baixo ou de baixo para cima. A imagem é esse próprio percurso, tornou-se devenir [...] (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 33/34).

Como Deleuze e Guattari pontuam, as imagens podem ser decifradas em múltiplos sentidos, possuem mais de um caminho de compreensão, são colocadas como devenir; assim, podem ser avaliadas num qualidade de produção de poder, de saber e de luta. Nessa acepção, na Oficina do Signo, uma das imagens foi nomeada por Nanda como “Rasgo: A mulher se construindo, desconstruindo e se refazendo”. (informação oral)¹¹

As obras de arte, segundo Arhaimer (1960), “devem ser olhadas ‘por cima’, isto é, com uma captação inicial da organização total. Ao mesmo tempo, contudo, as relações entre as partes frequentemente desempenham um papel compositivo importante” (ARHAIMER, 1960, p. 79). Dessa forma, os elementos são simbólicos, possuem valores diversos, que podem ser avaliados em conjunto ou separadamente, como a roupagem na Figura 15 – por si só já tem seu significado. A participante Joseane fala desta fotografia:

¹⁰ Depoimento de Jhonatas, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

¹¹ Depoimento de Nanda, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

É uma moça que está presa ao seu casamento, ela não só tá presa ao casamento como ela se esconde atrás de um véu e ela tem uma lágrima contínua, é assim, eu tirei essa ideia dela estar longe porque muitas das vezes essa mulher tá perto da gente e a gente não percebe, às vezes pode até tá aqui entre nós nesse momento e a gente não sabe. [...] E essa mulher, ela pode estar entre nós e a gente não ter esse olhar mais sensível pra ver que ela está sofrendo, muitas vezes até a gente julga, pode tá num momento ali que se expressa mal e a gente julgar ela achando mal educada (inaudível) não, a pessoa tá sofrendo por dentro, só isso. (informação oral)¹²



Figura 15 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

Com os processos criativos empregados, procurei trabalhar com a desordem, com os pensamentos transversais, encarnar a vida, para fabricar o processo de singularização, conceber universos semióticos. Imagens como a Figura 16 remete ao estupro. A mulher da foto encontra-se vestida de noiva e na região da genitália tem uma perfuração, um corte de onde escorre sangue – mancha vermelha que se assemelha a um pênis; assim, tanto o formato, quanto a cor da mancha e a perfuração geram vários tipos de leitura. Ao analisar a foto em questão, uma das participantes da Oficina do Signo fez a sua interpretação de modo pertinente: “o sangue no meio das pernas da mulher na fotografia me fez lembrar da artista

¹² Depoimento de Joseane, também integrante da atividade pontuada em nota anterior.

Amanda Pietra, que fala da mulher e sua menstruação. A foto também remete à agressão física, o borrão de sangue, a mulher agredida”. (informação oral)¹³



Figura 16 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

Por meio desse comentário, entendo que as interferências/modificações feitas nas fotos, com os atos de perfurar, queimar, costurar, rasgar, induziram o público da oficina a apreender que tais atitudes tinham a ver com expurgar, através das fotografias, os sentimentos vivenciados nas vidas passadas, edificando assim uma cartografia dos fragmentos espalhados.

Atualmente, ainda se evidencia a categorização e anulação dos sujeitos e seus desejos, em lugares onde deveria haver igualdade. A ideia histórica que ainda vigora em certa medida, é que determinados sujeitos representam o perigo, ou seja, existem comportamentos e modos de vida tidos como marginais e isso mostra que é preciso lutar para a modificação social. Em uma dos pronunciamentos da Oficina do Signo um aluno fala sobre a Figura 17:

Uma das coisas que dá, dá logo pra perceber é a descaracterização da pessoa que tá aqui. Então você não sabe quem de fato é, se é dois homens, são duas mulheres, se é um homem se é uma mulher, né verdade? Então, ou se é, como eu pensei ali também, ou se pode ser uma simples boneca, a mão, na mão da outra pessoa que a gente não sabe quem é, eu não vou falar muito não a respeito disso. Pra essa aqui,

¹³ Depoimento de Jéssica, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

essa imagem é aqui, isso aqui é uma mulher, assim que eu olhei pra essa imagem, eu pensei logo em ser uma Muçulmana, aí no caso aqui ela estaria presa, presa nos seus próprios sonhos, presa nas mãos, atada de fazer alguma, foi essas as leituras que eu fiz a respeito disso. (informação oral)¹⁴



Figura 17 – Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

Para Suely Rolnik (1996) é necessário combater o modelo vigente de homem e de mulher, modelo do falocratismo, responsável por estabelecer os parâmetros de sexualidade dominantes e orientar a construção do sexo masculino e do feminino. Logo, é preciso afrontar os padrões, combater a sexualidade dominante, investindo e entranhando no corpo processos de diferenciação. A fala de Pedro Marcelino sobre a Figura 18 transcorre no sentido da relação entre os sexos e seus papéis, ao afirmar que

[...] a foto aqui é uma noiva, no lugar que sugere muitos sonhos, lugar bucólico, e ela também com o buquê na mão, casando. Casamento é sonho, casamento é expectativa de vida, é expectativa de felicidade, a dois, constituir uma família que vai surgir daí, mas a foto sugere que a noiva saiu do sonho e começou a encarar a realidade. E aqui tem a cabeça dela solta do corpo, e uma face, um olhar sereno, maduro, de quem saiu do sonho e vai encarar a realidade, aí eu pensei aqui comigo: casamento é coisa do cão! [...] o vazio e o cheio de fato, eles convivem né, dialeticamente, então eu recito aqui um poema, na verdade uma letra de música que

¹⁴Depoimento de Jhon, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

eu gosto, e, resgata isso que eu imaginei, se chama copo vazio. ‘É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar, É sempre bom lembrar que o ar sombrio (inaudível) está cheio de dor, É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar, e o ar no copo ocupa o lugar do vinho, e o vinho busca ocupar o lugar da dor, e a dor ocupa a metade da verdade, a verdadeira natureza interior, uma metade cheia, uma metade vazia, uma metade tristeza, uma metade alegria. É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de dor’. (informação oral)¹⁵



Figura 18 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

A Figura 18 é bem representativa, pois a mulher está com a cabeça fora do corpo, ou seja, ela não vivencia uma experiência de amor e afeto no casamento, seus pensamentos e desejos estão deslocados. A deformação causada pela separação do corpo e cabeça revela a deformação na sua vida. Acerca da Figura 19, a participante Vitória elabora uma relação entre a mulher do desenho com Maria de Nazaré, já que ambas perderam seus filhos, mas buscaram em seu íntimo a força para prosseguir

Maria, e Maria me lembra de mãe, pelo senso comum obviamente, mais essa amostra de sangue, pra mim a representação da amostra de sangue me fez pensar em muita coisa e principalmente como se fosse uma mãe que acabou de perder o filho, sabe? E ela tá com o nariz ensanguentado, mas isso também me fez pensar que podem ser marcas da vida, que perder um filho foi mais uma marca na vida de Maria, mas em contrapartida no olhar, você falou do olhar, eu fui observar o olhar dela, claro são olhos verdes né? e verde é uma cor muito forte, é uma cor muito vibrante e isso me fez pensar, poxa! Maria apesar das marcas da vida ela escolheu seguir em frente Maria ela tem esperança ainda e acho que foi isso. (informação oral)¹⁶

¹⁵ Depoimento de Pedro Marcelino, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

¹⁶ Depoimento de Vitória, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.



Figura 19 – Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.



Figura 20 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

A imagem da noiva acima mostra um pouco do meu desejo de pensar a arte a partir da própria vida, ou seja, de tomá-la como matéria de trabalho e experimentação artística. Isso é parte de uma ação voltada para a tomada da existência de modo criativo e libertário. A fotografia apresentada contesta a tradição do casamento como lugar apenas de felicidade, colocando-o como espaço também de sofrimento; essa crítica às verdades estabelecidas, desperta na participante uma reflexão sobre a existência

Quando a gente olha esse olhar, o rasgo da foto que forma as estrelas, a gente tem a sensação e a certeza de que a existência ela é muito, ela é efêmera, a existência ela é como um copo, nós queremos encher ao máximo e essa busca de encher esse copo que é a existência nos traz vários momentos, mais o que mais marca são esse tipo de olhar, o que esse olhar mostra, a tristeza na [...] o vazio, o medo que a vida nos coloca, os desafios. (informação oral)¹⁷



Figura 21 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

A Figura 21 seguiu a mesma linha conceitual da anterior. É importante destacar que a obra traz outros olhares perceptivos sobre o universo feminino que divergem das possibilidades tidas como “desejos ou sonhos da mulher”. Na fala a seguir isso se evidencia:

Bom essa foto, interpretei uma forma. Ela tá indo casar, e ela não ta gostando de casar, ela aperta o buquê de uma forma, com raiva, que tá sofrendo, ta angustiada, por isso o sangue, ela não ta parecendo que tá indo casar ela ta parecendo quieta, indo para o abate... Qual a mulher que tá indo casar e que vai ta apertando o buquê assim? [...] ela ta parecendo que tá indo pro abate com esse sangue, ta uma coisa bem sinistra, e é isso. (informação oral)¹⁸

¹⁷ Depoimento de Mariluce, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

¹⁸ Depoimento de Aniele, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.



Figura 22 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

- Eu fui tocada
- Ódio
- Por muito tempo eu fui tocada
- Rancor
- Cheguei até pensar que era aquele sentimento que muitos acreditam ser amor
- Até que outra pessoa foi tocada
- Piedade
- E foi aí que percebi que só aquela pessoa poderia de alguma forma ter o meu amor
- Entrelaçados. (informação oral)¹⁹



Figura 23 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

¹⁹ Depoimento de Elen e Edilson, participantes da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

E a primeira coisa que veio em minha mente foi vazio e aí eu fui escrevendo algo sobre [...] Corpos, rostos, olhares, fotografias, no vazio tem o vermelho, o elo e o amarelo, os olhares singulares, cansados e pesados, olhares cheios de segredo do vermelho e o amarelo. (informação oral)²⁰



Figura 24 – Geisa Lima. Um dos desenhos que compõe *As 7 vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

Há urgência de uma luta política que derrube as imagens falocêntricas de mundo e criem experiências provocativas que discutam diversidade e ultrapasse a veneração do homem como rei e dono dos discursos verdadeiros. “A imagem que eu peguei, a foto que eu peguei, é essa daqui, é... eu curti bastante, [...] fiz uma interpretação mais ou menos sobre a prisão [...] da busca pela liberdade [...].” (informação oral)²¹

²⁰ Depoimento de Saionara, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

²¹ Depoimento de Rafaela, também integrante da atividade pontuada na nota anterior.



Figura 25 – Geisa Lima. Uma das fotografias que compõe *As 7 Vidas de Cassandra*, 2015.
Foto: Acervo pessoal.

“Ela ta sendo calada e também essas cordas no pescoço é que ela está por um fio e querendo desistir daquilo tudo também” (informação oral)²². Em sua composição, a fotografia demonstra a crítica aos sofrimentos íntimos impostos pela cultura a essa mulher. Portanto, a Oficina do Signo provocou leituras diversas e valiosas, as quais foram usadas na construção do mapa de cruzamento, da rota entre *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra*. O diálogo com outros sujeitos, a leitura feita de fora, com certeza mostrou outras formas de fazer e ler o mapa. Em constituição, este aponta para a luta por direitos, pela liberdade de desejo, por

[...] um devir molecular no sentido de que configura um certo tipo de universo, que não vai afetar unicamente a relação entre os sexos, mas entre todos os sistemas de alteridade, os sistemas de percepção, a sintaxe de uma escrita, de uma música, etc. (ROLNIK, GUATTARI, 1996, p. 78/79).

As nove imagens que foram comentadas e algumas outras que não estão inseridas na dissertação, apontam para a latente necessidade de mudança da relação entre os sexos e de toda uma cadeia de signos que envolvem a estrutura social e suas formas de vida. A ruptura proposta pelas fotografias/desenhos vai além da relação desigual homem-mulher, pois o que precisa ser derrubado são os sistemas opressores que inviabilizam os processos de singularização. Por isso, segundo Guattari,

²² Depoimento de Rafaela, participante da atividade *Oficina do signo*, realizada em dezembro de 2017.

[...] numa sociedade completamente falocrática, talvez a primeira ruptura [...] seja a ruptura desse primeiro nível de qualificação molar [...] Romper com essa máquina de produção de pessoas individualizadas, e de divisão binária dos sexos” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 80).

As 7 Vidas de Cassandra cria reinscrições ao discordar dos modelos falocráticos, fazendo ela própria, fissuras nos mapas que mostram a superioridade do homem e de suas conquistas.

2.3 O ENCONTRO DAS CLARISSES, KASSANDRAS E MARIAS

O tirocínio docente aconteceu em forma de oficina, conforme meu maior interesse de pesquisa que foi realizar um estudo artístico e experimental de autores, obras e questões relevantes acerca da produção de algumas artistas baianas – mais especificamente, Ana Fraga, com *A Mesa Posta*, e o meu trabalho, *As 7 Vidas de Cassandra*. A atividade desenvolvida teve duração de 30 horas e foi intitulada como “oficina de expressão artística”. Estava previsto para ocorrer entre 23 de março e 25 de maio de 2018, mas devido algumas greves e paralisações, iniciou-se na data prevista, tendo seu término estendido até 13 de julho de 2018. Abaixo, segue o cartaz elaborado, convidando o público para se inscrever na atividade.

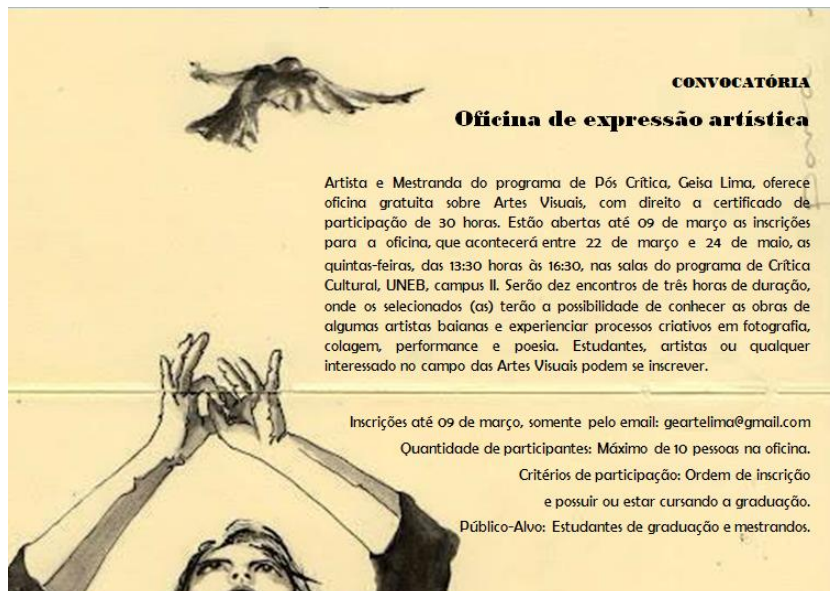


Figura 26 – Cartaz de convocação para a Oficina de expressão artística. Acervo pessoal.

As 30 horas foram divididas em 10 encontros, com duração de 3 horas cada. Eles aconteceram às sextas-feiras, das 13:30h às 16:30h, nas salas do programa de Crítica Cultural,

Universidade do Estado da Bahia, campus II. Os participantes inscritos tiveram a possibilidade de conhecer as obras de quatro artistas baianas e experienciar processos criativos em fotografia, colagem, performance e poesia. O público a quem se destinou a atividade foi variado, desde estudantes, artistas ou qualquer interessado no campo das Artes Visuais. O número máximo estabelecido foi de 10 pessoas e os critérios de participação foram ordem de inscrição e possuir ou estar cursando a graduação. As inscrições foram realizadas pelo e-mail geartelima@gmail.com e os encontros foram gratuitos, com certificação ao final do percurso. Inicialmente alcançou-se a quantidade desejada de inscritos, porém, apenas quatro pessoas frequentaram assiduamente as oficinas. Isso causou certa frustração, já que as contribuições poderiam ter sido bem maiores, caso houvesse mais pessoas envolvidas ao longo do processo de montagem e desmontagem de *A Mesa Posta* e de *As 7 Vidas de Cassandra*.

Dentro da oficina foi também promovida uma tarde de registro fotográfico, aberta ao público geral, para construção de autorretratos relacionados ao empoderamento feminino, à luta contra a violência e ao silenciamento da mulher. A ideia foi construir um espaço de produção de discursos e resistência. Além da tarde de registro, outras experiências práticas aconteceram nos encontros e o resultado desses trabalhos foi reunido em uma exposição de Arte, denominada *Corpo em processo: andanças e transe*, realizada no Centro de Cultura de Alagoinhas – BA, no período de 8 a 17 de junho de 2018.

A oficina de expressão artística teve como objetivo geral destacar a produção de algumas artistas baianas, como Letícia Parente e Maristela Ribeiro, e problematizar como as obras *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra* se constituem como arma para desfazer dispositivos de dominação sobre a mulher, ao refletir sobre seus discursos e signos; também ao implodir os sistemas de subjugação sobre a mulher e a arte, ao criar espaços de experimentações artísticas para rasurar imagens e discursos através da escrevivência, da escrita de si e da produção de signos subversivos.

A oficina foi um espaço para realizarmos vivências performático-artesanais em torno das produções artísticas *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra*, sem perder de vista o debate teórico. Existe no sujeito o desejo de retratar, de algum modo, invisibilidades intensas e sentimentos profundos. Nesse sentido, a imagem traz outras dentro de si, o que demonstra a riqueza presente, não no que literalmente captura, mas no poder de garantir a circulação da imagem – o que a torna uma espécie de ponte entre distintas visualidades.

É importante pensar como a imagem pode ser acrescida de múltiplos sentidos, além do que já se evidencia em um primeiro olhar. Nesse aspecto, pode-se mencionar como exemplos *A Mesa Posta* (que foi uma instalação-performance acerca dos estereótipos e violências contra a mulher, desenvolvida por Ana Fraga) e *As 7 Vidas de Cassandra*, uma instalação composta de 7 (sete) baús, fotografias e desenhos, que tratam das violações em direção à mulher e seu corpo.

Para auxiliar no debate sobre as duas obras e suas conexões, alguns autores foram elencados como referências. Dentre eles Ermelinda Ferreira (2014), quem trata do corpo feminino e sua exploração ao longo da história da arte (mais especificamente a ocidental) e as formas falocráticas de representação que associavam um papel de “fêmea indomável e sedutora” à mulher. Outro teórico que também contribuiu para o aprofundamento do tema foi Eduardo Barbosa (2010), tratando do corpo como lugar de produção de sentido, como um espaço o qual os artistas contemporâneos apropriam para realizar performances e expurgar seus medos e dores. Também Jailma Pedreira (2012), ao abordar questões como a reescrita de si e a reflexão sobre os modos de produção da mulher, capaz de modificar o lugar da subalternidade e tornar-se escritora de seu próprio destino. Osmar Moreira (2002), trazendo para a cena a ideia de antropofagia como um ritual metafórico, de onde se pode refazer os significados por meio da arte e das ferramentas do seu próprio inimigo, bem como o corpo enquanto máquina potente de luta. Elisabeth Moysés (2004), com a obra *Abrigo da memória*, tratando de sua produção de arte e contexto histórico de violência contra a mulher. Oswald Andrade (1976), com o Manifesto Antropofágico, dando luz a outras formas de pensar o assunto poeticamente. Michel Foucault (2014), com a *Ordem do Discurso*, alertando para o poder das instituições que controlam as palavras e os discursos para a ação nociva embutida na fala dos detentores de poder. Além dos mencionados, outros estudiosos também contribuíram de modo significativo para a composição das oficinas.

A atividade realizada foi pensada dentro do conceito de trabalho em processo (*Work in Progress*), pois o desenvolvimento das leituras e produções manuais ocorreu ao longo dos encontros, o que deu uma flexibilidade e maior liberdade nas reflexões realizadas pelas alunas. A liberdade de criação foi um dos motivos que fez a mim e meu orientador optarmos pela ideia da oficina, em lugar de um componente, de uma disciplina, já que o objetivo foi usar o tirocínio como lugar de dobra, de aprofundamento sobre o objeto, para construir o início do mapa, do diálogo entre Ana Fraga e eu. Nesse viés, a arte unida à crítica cultural atua como meio de possibilitar formas mais democráticas e reflexivas de criação, através da

oficina de expressão artística. “A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade” (SALLES, 2015, p.19).

Durante a oficina também foram apresentadas aos participantes algumas obras da artista baiana Ana Fraga e os integrantes construíram comentários e reflexões sobre algumas de suas performances, no entanto, o debate de maior relevância se deu em torno de *A Mesa Posta*; assim, os trabalhos manuais feitos pelas alunas tiveram muita relação com os fios das obras citadas. Além das duas artistas mencionadas também se fez uma breve reflexão sobre Letícia Parente e Maristela Ribeiro.

A oficina seguiu um caráter qualitativo, baseado em fontes teóricas e experimentações práticas (*Work in Progress*). Os procedimentos metodológicos utilizados foram aulas expositivas, leituras de textos, exposição oral acerca dos textos, produção artesanal, exibição de videoarte, slides e filmes, apresentação performático-poética, experimentações artísticas e visuais, produção de diário de artista e exposição de arte. O conteúdo programático foi dividido em três blocos, sendo eles: Mulher, corpo, Arte e reflexões (violência, instalação, performance e fotografia); estudo sobre artistas baianas, com enfoque em meu trabalho e no de Ana Fraga; resistência, escrita de si, signos e experimentações.

A avaliação aconteceu de modo contínuo, tanto por meio da exposição oral das principais ideias dos textos que cada integrante ficou responsável por apresentar, quanto pelas produções artísticas, participação nas discussões, produção/apresentação do diário de artista e participação na exposição de arte. Os participantes receberam certificados, porém, o mais significativo certamente foram as experiências diferenciadas e conhecimento construído coletivamente.

No decorrer dos encontros foi desenvolvida uma série de trabalhos, como a interferência sobre imagens impressas do filme *Persépolis*, criação de poesia a partir do sorteio de palavras, confecção de painel coletivo, escrita de manifesto individual, concepção de fotoperformances, entre outros. Abaixo, seguem imagens do trabalho desenvolvido com a técnica de colagem e assemblagem, a partir das imagens do filme *Persépolis*. A ideia foi recriar, por meio da antropofagia, outros sentidos para as ilustrações do filme de Marjane Satrapi, utilizado em um dos encontros para reflexão e debate da condição feminina no Irã e as relações dessa produção audiovisual com as discussões de Elisabeth Moysés (2004).



Figura 27 – Fotografias do processo criativo. Interferência de imagens do filme *Persépolis*. Acervo pessoal.

A criação de poesia a partir do sorteio de palavras foi uma experiência muito rica, uma vez que mostrou às alunas que elas possuíam habilidades para compor poesia. Então o exercício proposto foi um método que estimulou nelas esse lado adormecido, servindo também de ponto de partida para incentivá-las a realizar outras práticas de leitura e criação em suas salas de aula. Nesse encontro, inicialmente, foi realizada a leitura de alguns trechos do livro *Da Série Diários: Poesias para um Cigano* (2016), de minha autoria, e do livro *Ciganos* (2003), de Bartolomeu Campos Queirós; posteriormente foi feito o sorteio das palavras e construção do texto. As imagens a seguir são das poesias resultantes dessa atividade; percebe-se na forma que cada uma das três participantes escreveram um pouco de seus sentimentos e desejos, Thaiale, por exemplo, critica a ideia de mulher enquanto sexo frágil:

Sexo frágil, que nada!
 Desejo um mundo sem guerra, no qual não mande um ser falocrático
 E que acredita que a mulher não é um sujeito frágil.
 Fala grosso para lhe por medo, e elas acabam por ter em suas mãos correntes,
 correntes que lhe aprisionam, que as envolve na poeira suja, no desamor.
 Mulher, se ergue! Vai saber das tuas, como conquistaram o mundo, vai ler sobre
 teus direitos.
 Pensar sobre o teu eu, que se encontra inflamado.
 Isso por conta da sua imagem do ser homem, que foi construída socialmente.
 Vai e quebra, mulher!
 As grades que te aprisiona
 E mostra que teu sexo tem muita potência. (RAMOS, 2018, p. 8)

Ana Paula Ribeiro, por sua vez, já aborda a questão dos sentimentos e relacionamentos femininos:

Euforia do amor
 Na autonomia do amor que sinto por você, poder te tocar emana em mim um prazer
 imensurável.
 Nesse estado de luz vertical, sentir pulsar em meu útero uma emoção de trazer ao
 mundo,

o valor da experiência proposta e é nesse caminho que o participante Heitor Gomes também discorre:

Quanto ao, ao valor pra o [...] pós crítica, eu acho que a ela, a oficina ela criou uma experiência, criou um lugar de experiência, então é, das teorias que a gente estuda né, na, é no campo do, do pós crítica é de repensar [...] além do avesso, de repensar a questão [...] daquilo que sobra, daquilo que é margem, que é marginal, né daquilo que, que escapa [...] a oficina ela criou, criou uma, uma, uma ela criou um indicativo dessa, da necessidade dessa [...] experiência estética, é de, do sujeito se colocarem em diversos lugares, né, no lugar, não só no lugar de quem tá é, discutindo, teorizando, mais no lugar de quem tá produzindo mesmo, [...] produzindo uma experiência, como experiência não como experimento, algo incerto, né pra poder, é, é perceber no ato essa, que as coisas não são, não tem um padrão corretinho de resultado correto, ham de resultado pronto e acabado [...] então ela consegue da, da, é, da concreticidade, consegue materializar um pouco a, da discussão que a gente fez no, no por exemplo metodologia, é a política da política da subjetividade é em modos de produção é, [...] eu consigo nessa oficina ter uma noção do quê que é essa discussão do, do pós crítica né, nessa experiência, a gente não teve essa experiência no, no, no durante a, os dois anos, não tem essa experiência, então acho que o pós crítica ganharia muito se criasse é além dos laboratórios que a gente tem agora, [...] esses espaços de, de experiências dentro do, do próprio, do próprio programa do pós crítica. Então eu acho que a oficina ela sinaliza isso, [...] a gente tem, tem essa possibilidade de, de, de vislumbrar o quê que a teoria ela pode, o quê que a teoria pode é na, na produção do mundo. (informação oral)²³.

Assim, foi um lugar de exercitar o objeto do ponto de vista teórico e criativo-poético, o que servirá para ajudar na interpretação de *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra*. Agora a tarefa é pensar como tornar as vivências, falas e produções das integrantes, em dados, ao imaginar o lugar teórico sustentado também no trabalho realizado. A ideia de transgredir, nos fazeres e na escrita, faz parte do pensamento descolonial, proposto por Walter Mingnolo (2008), para tentar desenjaular o si ao fabricar pensamentos de desconstrução e de descolonização do saber. Esses caminhos de desmantelamento insurgem pela arte que devora imagens e discursos e os cospem com outros sentidos na luta contra as armações do poder engendrado com o saber. Portanto, a oficina de expressão artística mostrou que as duas obras objetos deste estudo são formas de resistir; mais que isso, são “atos políticos” ou “atos politizados”, modo de desobedecer, de recompor a arte e a vida. Desse modo, a arte ligada à crítica cultural seria então um espaço de retomar a potência, de pensar o si, de autorreconstrução dos desejos da mulher, de exercício de poder e saber.

2.3.1 Corpo em processo: andanças e transe

A tarde de registro fotográfico aconteceu com a presença de apenas três participantes, embora tivesse circulado um cartaz convidando outras pessoas, além dos integrantes da

²³ Depoimento de Heitor Gomes, participante da oficina de Expressão Artística, realizada em 2018.

oficina, para realizarem suas provocações através da imagem fotográfica. Desenvolvi o cartaz com informações e imagens de autorretratos das artistas Ana Mendieta, Letícia Parente, Ana Fraga e também de minha autoria da esquerda para a direita, respectivamente.



Figura 29 – Convite para tarde de registro fotográfico, fotoperformance e autorretrato. Acervo pessoal.

As pessoas foram fotografadas e também se colocaram como fotógrafos, captando imagens fortes, direcionadas a criticar o universo de segregação e violência contra a mulher. Das mais de 500 fotos produzidas, foram selecionadas 34 para a exposição, as quais foram dispostas em forma de teia, rede ou labirinto. Desse modo, o resultado alcançado foi excelente e deu margem para que a exposição causasse grande impacto e provocação no público. Mulheres com as bocas amarradas, seladas, silenciadas, com um olhar forte e de sofrimento.

Algum tempo depois os participantes do ensaio também foram questionados sobre as sensações e experiências vivenciadas nesse processo; para além das minhas percepções, de artista e autora desse texto, são ainda mais pulsantes os olhares e o envolvimento do público/performer do trabalho desenvolvido.

Bom a sensações é, foram diversas é, primeiro a sensação de, de não saber o quê que eu, o que eu, como eu poderia colaborar com oficina é, de que maneira eu poderia colaborar, é, depois é, depois é, começar a surgir ideias a partir dos slides é, de Geisa, começar é, das experiências dela, comecei a imaginar minha experiência, como eu faria minha fotografia a partir desse olhar dela, da estética, da plástica que ela apresentava, da experiência que ela apresentava então é, foi algumas, inesperadas, a experiência da, da oficina ela foi reveladora né, de outras possibilidades de

fotografia. [...] é aquele ponto que escapa, né que, escapa do olhar do fotografo e que ele só, só se apresenta no momento que a fotografia se revela, então isso, então a fotografia, a oficina foi se revelando dessa forma, né criando esses pontos de escape da fotografia padrão, do pensar padrão da fotografia da imagem, e do ser fotografado, do fotografar então essa foi a experiência, além de, da experiência de conviver [...] é participando da oficina com alguém que está fazendo uma oficina, que está fazendo uma produção sobre si mesma, né que colocou a, que se colocou no lugar de é, é no ponto de observação de si mesma, das suas experiências, [...] de perceber suas experiências no outro então essa, essa, essa autoprodução, essa “autobiografização” em si foi massa, então foi isso, foi bom na, na enquanto participante do ensaio fotográfico e da oficina inteira. (informação oral)²⁴.

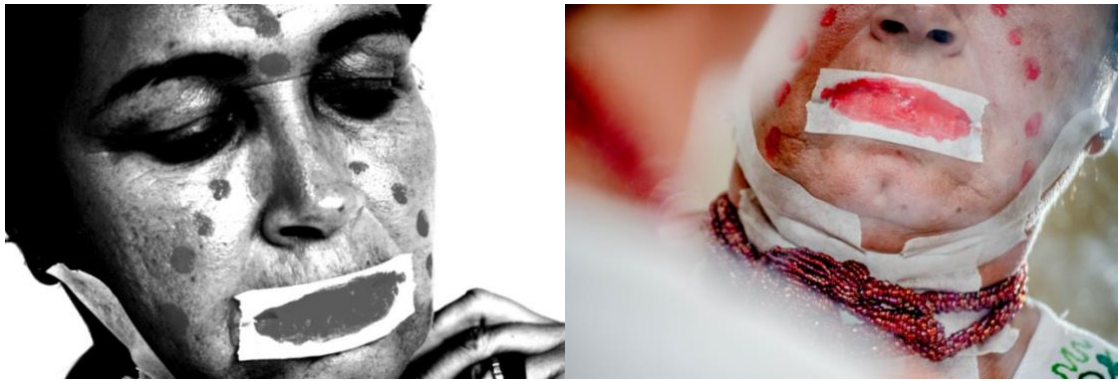


Figura 30 – Autorretratos e fotoperformances produzidos na oficina de Expressão Artística e usadas posteriormente na exposição *Corpo em processo*. Acervo pessoal.

As imagens acima são da participante Elizabete Suzart, mestranda do programa de Crítica Cultural da UNEB, campus II. Ela disse que participou como “ouvinte e interessada em me instruir acerca da exploração de imagem quando meio de expressão artística e devir social (denunciar, pela imagem, [...] a violência e o feminicídio)” (informação oral)²⁵. A partir das imagens e demais fotografias nas quais a participante/performer se colocou em ação, seu posicionamento é de que o resultado do trabalho foi significativo e a ajudou a “[...] perceber que frente à visão que se tem da mulher fraca, ela tem seu potencial de reverter à situação na união com outras [...]”. (informação oral)²⁶.

A participante Joyce, estudante de Biologia, na UNEB, campus II, (registrada nas imagens abaixo) ao participar do ensaio fotográfico fala sobre a implicação do trabalho e

²⁴ Depoimento de Heitor Gomes, participante da oficina de Expressão Artística, realizada em 2018.

²⁵ Depoimento de Elizabete Suzart, participante da oficina de Expressão Artística, realizada em 2018.

²⁶ Ibidem.

significado que teve para ela: “o resultado foi ótimo. Participar desse trabalho foi uma experiência renovadora”. (informação oral)²⁷.



Figura 31 – Autorretratos e foto-performances que foram produzidas na oficina de Expressão Artística e usadas posteriormente na exposição: Corpo em processo. Acervo pessoal.

O participante Heitor Roca Gomes, também mestrando do programa de Crítica Cultural da UNEB, campus II, foi integrante da oficina e vivenciou papéis diferentes. Relata:

Bom, eu participei da oficina na condição de fotógrafo e de personagem e na condição também de é, integrante da oficina, então como público da oficina, como é plateia da oficina e como ator da oficina, sim, é, eu participei estudando, interagindo é, discutindo como membro da oficina e tal, na condição de plateia por que é, pude, é, é na condição de expecto-ator assistir a participação dos colegas, de ver como os

²⁷ Depoimento de Joyce Oliveira, participante da mesma atividade pontuada acima.

colegas interagiram com a oficina e também na condição de personagem porque eu fui fotografado, [...]. Então eu, na oficina ela, ela, ela possibilitou que é, que eu pudesse circular nesses três, nesses três lugares, ok? no lugar de, de ator mesmo de atuar, no lugar de sofrer a expectativa, o olhar da plateia e nesse lugar de plateia. (informação oral)²⁸

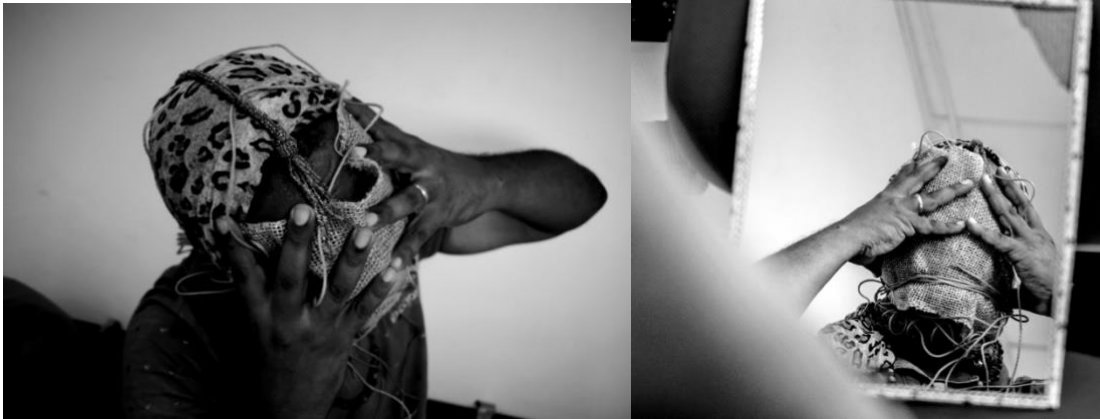


Figura 32 – Autorretratos e fotorperformances que foram produzidas na oficina de Expressão Artística e usadas posteriormente na exposição: Corpo em processo. Acervo pessoal.

As imagens produzidas não foram pensadas e construídas antes, elas foram feitas na ação de cada participante que se colocou como performer, por isso o que prevalece é uma tentativa de construir um novo, uma coisa peculiar. Sobre o resultado da experiência vivenciada ele diz que o experimento realizado causou uma inquietação, pois

[...] como profissional, como fotógrafo, no meu pensar da fotografia, no meu pensar criticamente, [...] me fez repensar, o meu trabalho, a condição do meu trabalho, a minha perspectiva pessoal, a minha perspectiva estética, é me fez repensar isso aí, então é um outro olhar sobre é, a imagem né, não só a imagem mais como [...] o estudo que eu fiz é, a pensar, pensar mais nessa bio imagem, [...], nessa fotobiografia, então essa fotografia que foi construída lá, no que foi dito nesse trabalho ela foi construída naquele momento ela não foi uma coisa pré, pré-cozida [...]. (informação oral)²⁹.

Heitor pontua a condição de fotografado/performer como um lugar diferente daquele e um estúdio onde se busca uma foto perfeita, “bonita”, e não como aquelas realizadas no encontro, esteticamente violentas e agressivas. Ele fala ainda do momento em que foi escolher tecidos, objetos para pôr sobre o rosto e tentar fazer alguma coisa diferente. Além disso, demonstra que a condição de ser fotografado lhe causou estranheza, já que seu lugar sempre é o de fotógrafo.

²⁸ Depoimento de Joyce Oliveira, participante da oficina de Expressão Artística, realizada em 2018.

²⁹ Depoimento de Heitor Gomes, participante da oficina de Expressão Artística, realizada em 2018.

O lugar, o momento mais marcante pra mim foi o momento em que eu é, me coloquei no lugar de fotografado e nesse lugar de fotografado é como a maioria era, eram, eram as participantes eram do sexo feminino e, e a ideia acho eu era fotografar o feminino na, em uma situação diferenciada que não a fotografia de estúdio, a fotografia bonitinha, mais a fotografia, aquela fotografia que escapa, né e é violenta né, agressiva, [...] aquela fotografia que, que não é a desejada aquela que você ver e lhe assusta e que lhe assombra. Então ter feito essa fotografar isso e ser fotografado dessa forma pra mim foi o momento mais forte assim, essa experiência me ajudou inclusive na experiência de fotografo né, sentir como é que é essa fotografia. (informação oral)³⁰

A exposição aconteceu no Centro de Cultura de Alagoinhas, Bahia, e se constituiu como um momento marcante do tirocínio, por ser a maior demonstração de que, além da possibilidade de conduzir uma disciplina e fazer a relação dos conteúdos com o seu objeto, existem outras tantas formas de promover o debate teórico de maneira séria, bem como valorizar as singularidades e capacidades artísticas dos sujeitos. A exposição teve sua abertura no dia 08 de junho e foi desmontada em 18 de junho. Foi elaborado, por Heitor Rocha, participante e colaborador da oficina, a foto do cartaz para a divulgação da exposição. No convite percebe-se a mulher (Elizabeth Suzart, participante) tentando gritar, ela está com os olhos ocultos, o rosto coberto por um tecido que ajuda a esconder sua identidade. Sobre a exposição Elizabeth diz que:

[...] ouvir as reações do pequeno público composto de conhecidos e familiares, trouxe à consciência que a imagem e performance provoca a apreensão de temas para serem discutidos de dentro do espaço da instalação para fora. Este deslocamento traz a ideia de propagação do tema de forma extensa e da materialização do texto e discurso. (informação oral)³¹

³⁰ Depoimento de Heitor Gomes, participante da oficina de Expressão Artística, realizada em 2018.

³¹ Depoimento de Elizabeth Suzart, participante da mesma atividade pontuada acima.



Figura 33 – Cartaz da exposição *Corpo em processo*. Acervo pessoal.

A exposição foi composta por um conjunto de imagens diversas, de poesias e também de parte da obra *As 7 Vidas de Cassandra*. A linguagem adotada para a configuração desse agrupamento de fotografias foi a instalação, formando um objeto único e complexo. A exposição foi aberta à visitação pública e demonstrou, visual e discursivamente, que o conteúdo aplicado nos encontros do tirocínio foi transformado individualmente pelos participantes, em imagens subversivas que tratavam do debate sobre a violência contra a mulher. Heitor tocou uma questão bastante relevante durante a entrevista, a respeito da baixa participação das pessoas, tanto na oficina, quanto na exposição, o que realmente impossibilitou a expansão e exploração mais profunda do trabalho realizado, mas que não desqualificou a produção realizada, muito pelo contrário, o resultado foi muito rico.

A exposição ela, ela buscou ser uma síntese né, da, do que foi a oficina, é, é a experiência de, de Geisa né, como mediadora, como estudante do pós crítica, como aluna de artes é foi, essa experiência anterior, a experiência dela enquanto pessoa, enquanto mulher, ela, e a experiência anterior dela do, do que ela fez da instalação que ela anterior ela tentou fazer uma, é criar essa, esse caminho com essa outra, com o resultado da oficina, eu acho que ficou muito bom o trabalho é, só que foi, foi é, limitado assim no sentido que, é, ele não foi pra mim, a gente precisaria ter produzido muito mais, [...] é eu acho que não teve [...] a visibilidade necessária [...] durante a oficina quanto na exposição, então mais o resultado foi pra mim foi excelente e foi tão estranho quão, tão, tão revelador quanto é, enquanto, enquanto resultado, enquanto síntese, enquanto processo de produção [...]. (informação oral)³²

³² Depoimento de Heitor Gomes, participante da oficina de Expressão Artística, realizada em 2018.

Cada participante teve sua interpretação sobre o conjunto de fotografias disposto no ambiente instalativo, mas, de modo geral, as reações mais comuns eram a tensão, espanto, o incômodo e a repulsa. Sobre esses fatores, Elizabete relata que os visitantes da exposição *Corpo em Processo* foram instigados a “[...] quererem falar de temas que apesar de acontecerem no cotidiano, parecem estar fora da vida de cada um (o telespectador é chamado a uma análise que o faz perceber que todos os temas são reais)” (informação oral)³³. Ela explica ainda que

Trazer temas do cotidiano para a academia nos faz perceber que temos possibilidades e saídas para ressignificar o papel da mulher na sociedade e dentro dos seus direitos de cidadã. Provocação [...] a toda forma de injustiça e desumanidade. (informação oral)³⁴



Figura 34 – Fotografia da exposição *Corpo em processo*. Acervo pessoal.



Figura 35 – Fotografia da exposição *Corpo em processo*. Acervo pessoal.

³³ Depoimento de Elizabete Suzart, participante da mesma atividade pontuada acima.

³⁴ *Ibidem*.

Os livros foram compostos de imagens e escritos, ficando em aberto para cada aluna escolher os elementos visuais e textuais para a sua criação. As imagens, na sequência, são dois outros trabalhos (também presentes nos livros) em formato de autorretratos, realizados em casa por alunas do curso de Letras, Thaiale Ramos e Ana Paula Ribeiro, já que estas não estavam presentes na tarde de registro fotográfico. Thaiale Ramos fala em seu livro de artista sobre seu autorretrato (Figura 30).

Muitas vezes no nosso dia-a-dia não estamos nos sentindo muito bem com alguma coisa e tendemos a ocultar esses sentimentos, quer seja por educação, quer seja por simplesmente não querer contar seus problemas, e o que levou a elas estarem tristes. Usamos uma máscara e esquecemos que somos humanos e que a vida não é só alegrias, felicidades. É como algumas vezes me sinto, visto uma máscara e saio a sorrir, enquanto minha alma chora. (RAMOS, 2018, p. 5)

Em seu relato ela explica os sentimentos que a envolve e como isso influenciou na construção de seu autorretrato. A estudante Ana Paula fala também sobre como pensou os elementos e sentidos para a montagem da ideia de seu autorretrato (Figura 31), segundo ela:

Diante dos debates acerca do tema da oficina, quis relatar o modo como a mulher se sente desde os tempos remotos até os dias atuais. Na utilização dos ovos, como forma de um olhar apurado em relação às vivências das mulheres, quis retratar que podemos enxergar o mundo como ele é. Em relação à boca, remeto à questão dos silenciamentos a que as mulheres estão submetidas. A utilização do pano preto remete a dor, a violência, a tristeza. (RIBEIRO, 2018, p. 4)

A apropriação de elementos do cotidiano para a realização da fotografia foi uma estratégia adotada por Ana Paula Ribeiro, mostrando que o espírito da criatividade se fez em suas opções e, além disso, elas tinham significados relevantes para o discurso que se buscava elaborar.



Figuras 38 e 39 – Autorretratos das estudantes Ana Paula Ribeiro e Thaiale Ramos. Acervo pessoal.

Para Elizabete Suzart o grito proposto na fotografia, o pano que sufoca, mas deixa entrever o rosto e a força que tenta romper a dor, viram uma poesia que diz:

Fiquei cega pela dor que sem ser minha me abraçava. Asfixiava! Num grito agudo um surdo clamor, de dor, horror!!! Mergulho no SE, de mim. Se eu fosse você: Amava mais, beijava mais [...] me investia e despia. O SE me deu poder molecular de tirar o véu, com as duas mãos e gritar, amar e beijar [...] (SUZART, 2018, p. 2)

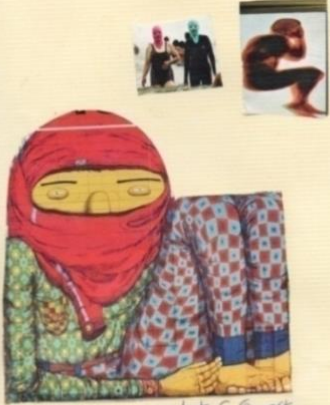


Figura 40 – Autorretrato da estudante Elizabete. Acervo pessoal.

Um exercício proposto no livro de artista foi que cada uma escrevesse uma pequena apresentação explicando o que era sua obra. Elizabete Suzart, sobre seu livro, diz que:

Esta cartilha envolve o sentimento de horror a toda e qualquer forma de violência e falta de pudor à mulher. Este ser que gera a vida e se reflete em o que há de belo e sensível. Sensitivo é o seu interior reluzente e misterioso ser. Instigante e natural é a essência deste ser de luz, a qual de submissa quer ser compreendida e acolhida na comunhão perfeita de união e multiplicação de tudo e do todo. Sua existência precede qualquer necessidade de amor, doação e valor no coração. Mulher, dom da vida, magia do mundo, razão de ter e dar amor incondicional. (SUZART, 2018, p. 1)

Percebe-se em seu trabalho o jogo com as palavras e imagens dando forma bem particular e inventiva ao seu livro.



Elizabeth C. Sugart.

Só fora do quadrado,

O CORPO FALA!

Oficina de Expressão Artística - Geisa Lima
Abril-Julho 2018 UNEP - Campus II

Do manifesto
da Mulher
na condição Indígena
Exposição Geisa Lima 8/6/18

Abaixo! A violência física.
Não, ao Machismo!
Transcendência, da consciencial
Resiliência, MULHER!
Ousadia! É preciso TER & FAZER.
Provoque, ouse!
Onde quer que esteja:
Faça sua, a hora.
Aconteça, AGORA!!!
Garanta sua POSIÇÃO,
Invista, Invista-SE!
AGORA ou NUNCA: 2018, séc XXI.

Mulheres e Indígenas
Violentadas, Anônimas e Esquecidas.

Elizabeth C. Sugart
8/6/2018

Sete VIDAS + 1 Fraga!
Lenda de desejos e contendas de
vontades, presas por um fio
de amor, ódio e verdade.

Somos todas mulheres:
Vestidas, mas despidas de vontade,
de igualdade.
Despidas de vergonha, mas
vestidas de resiliência e corência

7 VIDAS para degustar
NOS FRATOS servidos,
"Em mesa posta", é fraga!
7 dias da semana, convertidos
nos 7 Pecados Capitais:

1. Ira
2. Orgulho
3. Inveja
4. Luxúria
5. Gula
6. Avaricia
7. Preguiça

7

O Veu do medo: A TRADIÇÃO!

Slam-USA
Miliismo X Cosmopolitismo



MARYANI SATRIOPI
(MARÇA)



Figura 41 – Livro de artista da estudante Elizabeth Suzart. Acervo pessoal.

A estudante Ana Paula Ribeiro fala sobre sua obra intitulada *Do silenciamento até os dias atuais: A história de superação das mulheres*, explicando a sua constituição:

Este livro artesanal foi construído dia após dia nas oficinas realizadas na UNEB, campus II, intitulada como Oficina de Expressão Artística, mediada pela mestrande Geisa Lima, no período de 23/03/18 à 13/07/18. Nesta oficina discutimos a questão da mulher no cotidiano, principalmente no quesito violência. Fizemos uma retrospectiva de como essa mulher era tratada no passado e quais os requisitos desse tratamento para os dias atuais. Destas discussões resultaram na construção deste livro, perpassando emoções, sentimentos e aprendizados. (RIBEIRO, 2018, p. 1)

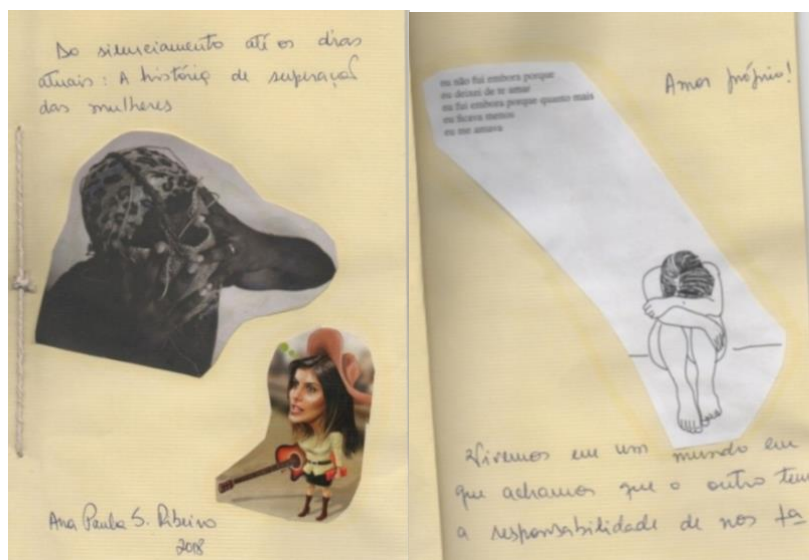


Figura 42 – Livro de artista da estudante Ana Paula Ribeiro. Acervo pessoal.

A participante Thaiale, que intitulou seu livro como *Não nos calem, não nos matem/ocultem, 'eu' existo/nós existimos!* diz que

Esse livro [...] Mostra imagens e textos reflexivos, de poder, mas também representações tristes. Esse material é o resultado da oficina de expressão artística ministrado pela mestrandia Geisa Lima, e oferecido para os alunos da graduação e etc. O mesmo foi montado durante todo período/encontros da oficina (livro). Desfrutem das imagens e palavras e também reflitam sobre as mesmas, sei que assim como eu, vocês terão muitos sentimentos. (RAMOS, 2018, p. 1)

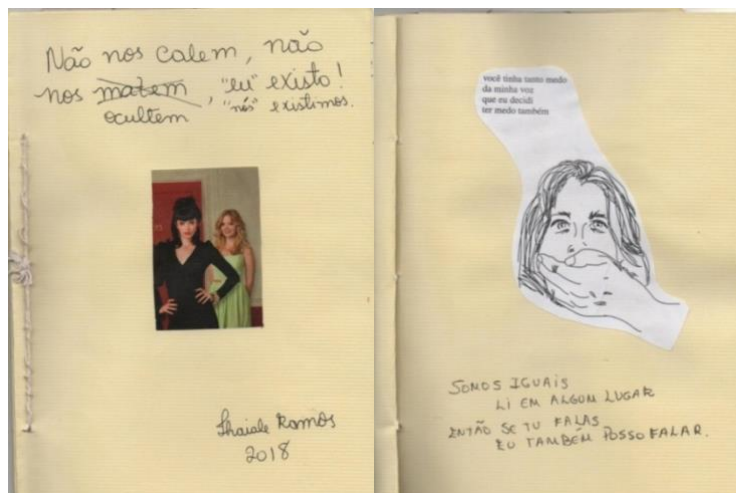
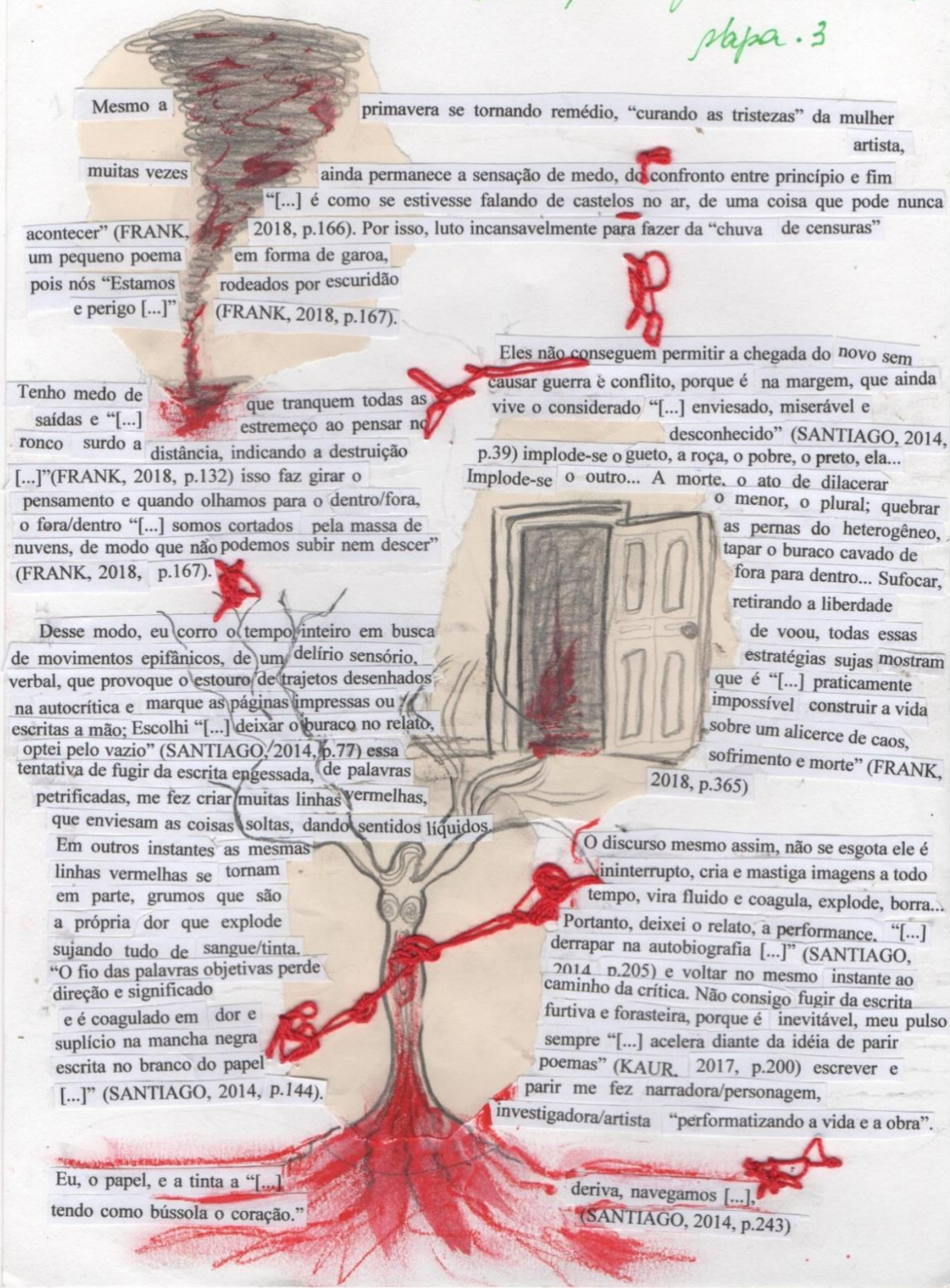


Figura 43– Livro de artista da estudante Thaiale Ramos. Acervo pessoal.

Quinta, 03 de janeiro de 2019
papa.3



Mesmo a primavera se tornando remédio, "curando as tristezas" da mulher artista,
muitas vezes ainda permanece a sensação de medo, do confronto entre princípio e fim
" [...] é como se estivesse falando de castelos no ar, de uma coisa que pode nunca acontecer" (FRANK, 2018, p.166). Por isso, luto incansavelmente para fazer da "chuva de censuras" em forma de garoa, rodeados por escuridão pois nós "Estamos e perigo [...]" (FRANK, 2018, p.167).

Tenho medo de saídas e "[...] ronco surdo a distância, indicando a destruição [...]]" (FRANK, 2018, p.132) isso faz girar o pensamento e quando olhamos para o dentro/fora, o fora/dentro "[...] somos cortados pela massa de nuvens, de modo que não podemos subir nem descer" (FRANK, 2018, p.167).

Eles não conseguem permitir a chegada do novo sem causar guerra e conflito, porque é na margem, que ainda vive o considerado "[...] enviesado, miserável e desconhecido" (SANTIAGO, 2014, p.39) implode-se o gueto, a roça, o pobre, o preto, ela... Implode-se o outro... A morte, o ato de dilacerar o menor, o plural; quebrar as pernas do heterogêneo, tapar o buraco cavado de fora para dentro... Sufocar, retirando a liberdade de voou, todas essas estratégias sujas mostram que é "[...] praticamente impossível construir a vida sobre um alicerce de caos, sofrimento e morte" (FRANK, 2018, p.365)



Desse modo, eu corro o tempo inteiro em busca de movimentos epifânicos, de um delírio sensório-verbal, que provoque o estouro de trajetos desenhados na autocritica e marque as páginas impressas ou escritas a mão; Escolhi "[...] deixar o buraco no relato, optei pelo vazio" (SANTIAGO, 2014, p.77) essa tentativa de fugir da escrita engessada, de palavras petrificadas, me fez criar muitas linhas vermelhas, que enviesam as coisas soltas, dando sentidos líquidos. Em outros instantes as mesmas linhas vermelhas se tornam em parte, grumos que são a própria dor que explode sujando tudo de sangue/tinta. "O fio das palavras objetivas perde direção e significado e é coagulado em dor e suplício na mancha negra escrita no branco do papel [...]" (SANTIAGO, 2014, p.144).

O discurso mesmo assim, não se esgota ele é ininterrupto, cria e mastiga imagens a todo tempo, vira fluido e coagula, explode, borra... Portanto, deixei o relato, a performance. "[...] derrapar na autobiografia [...]" (SANTIAGO, 2014 p.205) e voltar no mesmo instante ao caminho da crítica. Não consigo fugir da escrita furtiva e forasteira, porque é inevitável, meu pulso sempre "[...] acelera diante da idéia de parir poemas" (KAUR, 2017, p.200) escrever e parir me fez narradora/personagem, investigadora/artista "performatizando a vida e a obra".

Eu, o papel, e a tinta a "[...] tendo como bússola o coração."

deriva, navegamos [...], (SANTIAGO, 2014, p.243)

3 NÓS ITINERANTES

Conforme Jacques Derrida (2001), a palavra *sêmeion*, de origem grega, significa “signo”, o que pode ser um objeto, desenho, um acontecimento, enfim, através do qual o emissor informa uma mensagem a um receptor – vale ressaltar que a coisa comunicada precisa ser analisada, posto que os signos não são neutros. O homem é um ser que produz signos que lhe possibilitam fazer ouvir e ver os seus desejos e formas de pensar o mundo, assim, ele sente e inscreve de acordo com as suas vontades as estratégias para seu domínio.

Ainda de acordo com Derrida, o conceito de signo pode, por um lado, aprovar ou, por outro, abalar os princípios do logocentrismo e do etnocentrismo. Por isso, é necessário converter os conceitos, desmontá-los, pô-los contra as normas e reinventá-los, com o objetivo de modificar o campo. Assim, é preciso utilizar amplamente os recursos críticos do signo para que se realize uma análise séria desses espaços.

Seja na ordem do discurso falado seja na ordem do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento, esse tecido, é o texto que não se produz a não ser na transformação de um outro texto. [...] Não existe, em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros (DERRIDA, 2001, p. 32).

Os trabalhos artísticos aqui apresentados dizem respeito a algo que vai além da mera representação visual, pois agimos a partir de um sistema de significações diverso que possui uma função simbólica vasta. Deste modo, *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra* têm uma estrutura cheia de sentidos, compondo um campo de signos subvertidos dentro da verdade criada, tanto por mim, quanto por Ana Fraga, e, desse modo, convocamos noções diversas. As obras criadas cruzam então questões semióticas e discursivas, já que é algo que se propõe além de uma reflexão estética ou linguística, tocando em construções sociais e políticas. Ou seja, nós, enquanto artistas, pensamos no tipo de representação e de sua ligação com a esfera do poder e das normas e comportamentos sociais.

Performatizar sobre o semiótico é um caminho de se colocar contra os pressupostos de um discurso sígnico pautado no patriarcal, hegemônico, sexista, machista. O semiótico deve ser usado para desconstruir o semiótico, por meio do sistema de diferenças

[...] cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14).

Pensei na perspectiva de avaliar os signos com um afastamento, por meio do trabalho com as pistas e rastros deixados por Ana e por mim na produção e realização das obras. Muitos detalhes que podem ser imperceptíveis para outras pessoas agora passam a tomar a cena na dissertação, a fim de traçar relações de saber em forma de rede e forças criadas pela arte que propomos. Ao tomar a postura de investigadora e deixar o lugar de artista, tento reconstituir os movimentos e caminhos traçados no percurso das obras, com o propósito de encontrar, registrar e interpretar as pistas.

A dissertação foi construída sobre uma constelação de signos variados e numa investigação estão os corpos, a linguagem artística, as narrativas, depoimentos, os elementos constitutivos de cada trabalho. Ganha a cena elementos como a oralidade, a gestualidade, a ação, que em muitas pesquisas são considerados impertinentes ao texto, aqui, no entanto, tentou-se materializar no texto o gesto performativo das artistas na forma de construção da escrita, trabalhando com o uso de elementos que assemelhassem o texto às instalações.

Ao pensar sobre o lugar do artista, pode-se levar em consideração o poder e o saber que ele detém sobre seu ato criativo e concepção da obra, pois as impressões que a alma possui são ascendentes dos corpos singulares. O pensamento jogado dentro do corpo possibilita ao homem criar as coisas. É preciso causar infiltrações nos salões, galerias, museus de arte, já que ela também desde sempre apresenta suas contradições. Borrar os limites e as normas desbotadas utilizando metáforas.

Podemos pensar o signo para além de quem o domina, como pertencente a quem produz saber, cultura; deste modo, ele se apresenta como escrita, imagem, discurso, desenho, pintura, performance, fotografia, ou seja, as instalações são signos no espaço expositivo e o si, por sua vez, faz-se por meio do relato de si (nós) na instalação. O si nunca pode ser pensado fora da relação do poder e saber, já que sua constituição perpassa por ambos os campos, então situamos estes dois pontos (o signo e o si) como indicadores da investigação das obras: *A Mesa Posta e As 7 Vidas de Cassandra*.

É importante refletir sobre o crescente interesse de mulheres artistas em discutir sobre os mecanismos de controle discursivos, com o objetivo de construir saberes libertários, já que “o poder produz saber (...), não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (FOUCAULT, 1987, p. 31).

Quanto mais saberes forem pensados sobre o campo da diversidade, mais rompimentos existirão com os discursos de ódio e manipulação das margens, já que a

produção do conhecimento representa a fabricação de uma história com suas cargas e lutas. Através das relações sociais é que o conhecimento vai ser produzido, por isso que avaliar estas afinidades em áreas como a política, a escola, a família, a arte e a religião, é uma via de entender os textos disparados em sociedade. Assim sendo, o saber é

[...] o domínio constituído pelos diferentes objetos que irão adquirir ou não um *status* científico; (...) um saber é, também, o espaço em que o sujeito pode tomar posição para falar dos objetos de que se ocupa em seu discurso; (...) um saber é também o campo de coordenação e de subordinação dos enunciados em que os conceitos aparecem, se definem, se aplicam e se transformam; (...) finalmente, um saber se define por possibilidades de utilização e de apropriação oferecidas pelo discurso (FOUCAULT, 2008, p. 209).

O discurso, como aglutinador de pensamentos, vindos das relações entre os sujeitos, relações de forças, que instituem, regularizam ideologias de acordo com determinados interesses, “[...] discurso é produto da sua época, do poder e saber de seu tempo” (BORDIN, 2014, p. 228). Assim, o conhecimento é algo inventado dentro de um espaço e tempo históricos e varia de sociedade para sociedade.

Colocar como uma ciência a arte e as questões de formação discursiva que ela levanta, é estudar como acontece a concepção de seus elementos, é enxergá-la como prática, é pensar sobre o que o campo escolhe como verdadeiro ou não. As origens do saber e suas práticas, o poder que emana das leis e o saber como arma para diminuir o poder do estado: “[...] estes três vértices estão ligados e são distribuídos por todo o tecido social. A verdade não existe sem ou fora do poder; ela é produzida pelo poder”. (BORDIN, 2014, p. 230)

Em sua obra, Foucault trabalha um conceito bastante relevante para tal estudo, trata do “si”, do cuidado de si, do trabalho do si; tentei aproximar tais reflexões do objeto em questão, posto que o si diz respeito às formas que o sujeito encontra de pensar sobre ele mesmo, de dobrar-se sobre si próprio, de autoconstituição, na tentativa de avaliar e se transformar “Este impulso ‘em direção a ...’ torna o sujeito um ser que está sempre além de si mesmo, em um movimento de transcendência constante, que se faz dialético, desde sua origem.” (MAHEIRIE, 2002, p. 34).

O estudo do si implica na interpretação também de sua relação com a verdade, ou seja, de como a verdade impele o indivíduo a segui-la de modo cego, de como a palavra, o discurso, prende o sujeito dentro de determinados regimes de ordens, conceitos, leis, etc. Pensar o si é pensar no jogo do indivíduo com a verdade. Esta implica outro ponto que é o conhecimento, o saber, pois as práticas de si são heterogêneas, deste modo é preciso fugir da ideia binária, mesmo tendo de considerar a história que perpassa as práticas de si e suas raízes

na Antiguidade greco-romana e na modernidade no Ocidente, pois nesses espaços aconteceram deslocamentos significativos no tipo de experiência que o sujeito mantinha consigo mesmo.

O si evoca a autoconstituição e, por consequência, o indivíduo pode tomar consciência de seu estar no mundo. E no lugar de ser composto apenas de mecanismos de dominação – campo do poder – ele vai ser constituído também por engrenagens discursivas – campo do saber. Conhecer esse funcionamento não exclui sua continuação, todavia, vai se dar um outro tipo de relação, será possível curvar a força, usá-la contra ela mesma.

Foucault (2006) trabalha com as noções de cuidado de si (*epiméleia heautoû*) e de conhecimento de si (*gnôthi seautón*). Esses dois conceitos levam à reflexão os seguintes pontos: o sujeito do conhecimento e o conhecimento do sujeito. Partindo desses conceitos, interessa aqui abordar como o sujeito se desenha, como constrói seu interior, como se põe em jogo, ou seja, como ele se (auto)compõe. O autor discute a noção de cuidado de si (*epiméleiaheautoû*) como algo relegado, marginal, mas o conceito é basilar, principalmente por falar dos modos de subjetivação inseridos na filosofia e por representar um movimento na direção da transformação.

Tanto a artista Ana Fraga, quanto eu, em nossas posturas ácidas, posicionamo-nos fazendo escolhas que envolvem nossas existências, nossos modos de estar no mundo, de enfrentá-lo, de agir diante do outro.

O cuidado de si é, portanto, atravessado pela presença do Outro: o outro como diretor de existência, o outro como correspondente a quem escrevemos e diante de quem nos medimos, [...] Não é, escreve Foucault, “uma exigência de solidão, mas urna verdadeira prática social”, um “intensificador das relações sociais” (dossiê “Governo de si e dos outros”). Equivale a dizer que o cuidado de si não nos separa do mundo, nem constitui uma interrupção de nossas atividades. (FOUCAULT, 2006, p. 650).

O cuidado de si envolve transformação, deslocamento e a formação do olhar. Um olhar crítico para si mesmo, que implicaria mudança de pensamento, de atitudes diante do eu, dos outros e do mundo. É preciso treinar-se com o propósito de transfiguração de si para sua própria construção.

É por meio do cuidado que o indivíduo mantém consigo mesmo que ele acede ao conhecimento sobre si e, conseqüentemente, à própria transformação. Não há, pois, cuidado sem conhecimento; não há, pois, conhecimento sem modificação do ser mesmo do sujeito. (MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 166)

O trabalho sobre o si acontece por meio da inquietação, da promoção de fissuras, de um movimento incessante e político de sua construção.

Práticas de si. Tecnologias do eu. Técnicas de si. Técnicas da existência. Relação consigo mesmo. Governo de si. Cuidado de si. Cultura de si. Que maneiras são essas tão diferentes e, ao mesmo tempo, tão próximas, que encontramos na obra de Foucault, para pensar as formas pelas quais o sujeito é convidado a fazer de si para si mesmo objeto visível, analisável, modificável? Que conceitos, que expressões são essas que ele não se cansou de mencionar ao longo de sua vida e que parecem atravessar, de diferentes modos, as análises, os textos, as pesquisas e as aulas do autor, sobretudo os seus últimos escritos? (MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 159)

O conceito de si, além das vertentes mencionadas, aqui também estouram em escrita e performance de si, inundando o texto com sua força e movimento, por isso o intento não é fixar definições ou discorrer sobre o estudo de Foucault acerca das diferentes maneiras de pensar o si, sua relação com a verdade, as palavras, discursos e silêncios. Mas, pensar o si, já que isso causa outro tipo de reflexão sobre o debate que envolve sujeito artista/mulher, saber e poder, linhas centrais da dissertação.

A reflexão a partir do processo criativo não dá apenas origem às obras, mas, sobretudo, opera modificações profundas na experiência de nós duas, cada uma consigo própria. Assim,

[...] o sujeito se decifra; é por meio desses pares e desse jogo que ele acede a si mesmo e, sobretudo, à verdade sobre si mesmo. [...] Mais do que as “tecnologias do eu”, ganha relevo a noção de “cuidado de si”, como expressão qualificadora do preceito ético da constituição da existência. Onde está o deslocamento? Exatamente nisto: “o sujeito se auto-constitui ajudando-se com técnicas de si, no lugar de ser constituído por técnicas de dominação (Poder) ou técnicas discursivas (Saber)”. (GROS, 2004b, p. 620 *apud* MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 162)

Esses níveis, de um modo particular, estão como instrumentos para implantar a sujeição, por isso, construir imagens através de um entre-lugar, almejando a transformação de si é muito valioso. Portanto, o exercício sobre o si nos permitiu escapar, pelas obras *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra*, da dominação que emana do “Poder” e do discurso do “Saber” validado.

As noções trazidas por Foucault sobre o cuidado de si (*epiméleia heautoû*) e de conhecimento de si (*gnôthi seautón*) são importantes, pois é sobre elas que “se sustentam os fins pelos quais o sujeito, ele mesmo, se coloca em jogo; é por meio dessas relações que o sujeito elabora o seu interior; é em vista delas, enfim, que o sujeito se (auto) constitui” (MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 163). Esse jogo faz um caminho marginal, pois diz respeito aos processos de ocupar-se consigo mesmo.

Levando em consideração que tais processos ligados ao si estavam diretamente atrelados aos “campos de saber”, regras, valores e à conduta, relações de força surgem daí, oscilando entre a validade ou não dos pensamentos e das coisas. O cuidado de si envolve movimento (transformação), atitude ou escolha de como viver no mundo, ou seja, ele é um “acontecimento no pensamento”. Por isso, ele é entendido também como

[...] uma espécie de agulhão que deve ser implantando na carne dos homens, cravado na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimento, um princípio de permanente inquietude no curso da existência. (FOUCAULT, 2006, p. 11)

Trabalhar com o “si” é tratar também do outro, pois não existe cuidado de si, escrita, performance, que não afete e não aluda a um outro dentro das relações de forças, confirmando que ele “[...] não constitui um exercício da solidão, mas sim uma verdadeira prática social” (FOUCAULT, 1985, p. 57 *apud* MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 165). O cuidado de si, para acontecer, precisa de um olhar diferenciado, ou seja, algo que vai do exterior para afetar o si e o pensamento, pois esse não se separa das ações realizadas no mundo e no envolvimento com os outros. Levando em conta o princípio de movimento que envolve o cuidado de si, é que acontecem os deslocamentos, a transformação do si, a construção do sujeito em sujeito.

A produção do sujeito por ele mesmo envolve um conjunto de normas referentes ao discurso, portanto, a pergunta que vem nortear esse pensamento é:

por que importa destacar a relação que se estabelece entre cuidado de si (epiméleia heautoû) e conhecimento de si (gnôthi seautón)? Porque ela, justamente, põe em debate a problemática do sujeito (do sujeito do conhecimento e do conhecimento do sujeito). (MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 166)

O cuidado consigo mesmo e dizer a verdade apontam para novas configurações nos variados campos, como no investigativo, artístico e no educacional, pois existem alternativas éticas e políticas que devem ser realizadas diariamente. Elas perpassam o lugar do gesto e preferências dos tipos mentais e estéticas, mas também a autotransformação que acontece no sujeito através da capacidade que ele tem de afetar a si mesmo.

As outras maneiras de viver, de estar e agir no mundo, mantém relação com poder e saber, mas sem estar totalmente subjugada por estas forças, uma vez que ultrapassam esse jogo “porque se trata, sobretudo, de uma *relação consigo* é que se pode falar, genuinamente, de arte de si e de moléculas de resistência”. (MARCELLO; FISCHER, 2014, p. 173)

O cuidado de si envolve incertezas, imprecisões em torno do indivíduo, mas acredito também que existe um processo maior de liberdade, reflexão e transformação. O sujeito se constitui também mediante ao que fala e faz, suas palavras e ações fazem parte do discurso – como colocado por Foucault, o que também faz transparecer o si – e tudo isso implica no contexto social também e está permeado de relações de força.

O cuidado de si, portanto, diz respeito a uma arte do pensamento, da relação consigo mesmo e com o outro. Assim, a escrita, a performance e o conhecimento de si, praticados pelo viés da arte, por mim e por Ana Fraga, faz emergir outras formas de produzirmos a nós mesmas enquanto mulheres e artistas. Como foi colocado por Deleuze (1991) “um afeto de si por si”, conduz aos caminhos mentais e estéticos, aos processos de autotransformação do sujeito e seus modos de vida e interações sociais, já que afetam seu campo de conhecimento e sua subjetividade, o que vem a responder a relação de poder e saber, porém ultrapassando os jogos que envolvem tais relações. Conclui-se que a relação consigo é uma espécie de arte de si que pode irromper em processos de revolução molecular.

O si, como poder que emana do sujeito, a escrita do si como meio de inventar/reinscrevê-lo. Nós duas experimentamos a sensação de desenhar, performar e escrever sobre nossas vidas, sobre outras mulheres, e isso faz parte do processo de entender mais, de aprender sobre os outros e, principalmente, sobre nós mesmas. O processo remete à ideia de sempre estar escrevendo ao outro, seja nos diários, livros de artistas, as coisas vão se construindo e transformando, assim como o eu e a escrita de si.

O si e o signo estão associados à produção de processos de singularização nas obras, à transgressão de comportamentos. Uma das perguntas que ficam é como fazer implodir o si e o signo no público, uma vez que eles estão inevitavelmente atrelados ao poder? Falar em modos de produção significa falar em outras possibilidades de vida, em saídas para escapar desse poder, pois estão sempre tentando apagar a potência dos sujeitos. Assim, a forma de produção que encontramos diz respeito ao reavivamento de nossas potências e de outras pessoas que se relacionaram com as obras também.

Mudar a forma de produzir é modificar o tipo ou maneira de expressão da escrita e de si nos espaços, sobretudo no nosso caso, no contexto real de vida e nas exposições das quais participamos. Utilizar as marcas das nossas biografias na escrita, nas obras, *desaprisiona*, desfaz a imagem que foi pintada da mulher ideal e submissa, transgredir essa imagem foi o modo que encontramos de trabalhar com o si, o signo e o discurso pelo avesso.

As imagens colocadas como senhas foram articuladas por meio da escrita de si, que nesse espaço ganha o sentido de repensar sobre si mesmo e o lugar de onde o sujeito vem por meio da escrita autobiográfica. Esta é definida aqui para além da escrita, mas uma performance de si. Quais são os mecanismos de imersão do si e criação do signo presentes nas obras *A Mesa Posta* e as *7 Vidas de Cassandra* e de que modo eles atuam como discursos para desfazer o jogo? A performance de si e a microrrevolução são as respostas para essas questões.

Por estes dois caminhos imbricados combate-se a ideia de naturalização, deixando explodir a realidade como ficção, ou seja, como construção. É salutar abordar, portanto, o conceito de singularização postulado como uma contra força, capaz de criar saídas para os processos de modelização, opondo-se à massificação. A singularização tem a ver com criação, enfrentamento, politizar o desejo, por isso o devir revolucionário tem tudo para emergir nesse lócus.

Para Guattari e Rolnik (1996) a singularização diz respeito a ter condições de encarnar no corpo, encarnar a vida para nós mesmos, de semiotizar contra a dominação

[...] poder simplesmente viver, sobreviver num determinado lugar, num determinado momento, ser a gente mesmo [...] Ou seja, - a maneira como a gente sente, como a gente respira, como a gente tem ou não vontade de falar, de estar aqui ou de ir embora. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 69).

A micropolítica trabalha no sentido de auxiliar os processos de singularização para que eles se defendam e expandam.

O Estado entendeu, há muito tempo atrás, “[...] que a produção de subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção, mais essencial até do que o petróleo e as energias” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 26). Por isso, o interesse de usar, como maquinário ao seu favor, a cultura e arte, sem nenhum tipo de preocupação direta em investir nos artistas, produção e disseminação de trabalhos que representem as pessoas e suas ideias. Como existe um investimento alto sobre o desejo coletivo, vale pensar ainda mais na importância de organizar outras estruturas e formas de autogestão, lutando contra a fabricação da subjetividade, a transmissão de um vasto campo de signos e enunciados e, conseqüentemente, os interesses da elite dominante que deseja a todo custo o controle total das forças produtivas.

Trabalhar na perspectiva micropolítica então é valorizar outros modos de expressão que atuem sobre uma esfera sígnica múltipla que diz respeito ao campo do desejo e também da subjetividade. Principalmente em certas funções sociais que são desempenhadas (por

exemplo, professores, assistentes sociais, produtores culturais...) esse apelo é maior, pois só existem dois caminhos possíveis: “ou vão fazer o jogo dessa reprodução de modelos que não nos permitem criar saídas para os processos de singularização, ou, ao contrário, vão estar trabalhando para o funcionamento desses processos [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 29). A revolução precisa então mexer com a produção de subjetividade. Os processos de semiotização ou subjetivação são colocados por esses estudiosos como toda a produção de sentido, de teor semiótico e que se relaciona com o desempenho de aparelhos sociais, culturais, educativos, entre outros; e também engrenagens de afeto, de emoções, de desejo, de imagens, etc.

Existe o perigo dos processos de singularização serem apanhados pelas relações de poder, o que também põe mais distante o desejo que pulsa de termos uma sociedade igualitária, sem carrascos e explorados, onde “o desejo que se vire como puder [...]”. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 76)

Esses alçózes nasceram e cresceram dentro de um modelo de sociedade falocrática, tendo como base de sua perpetuação a produção da subjetividade e a supressão da criação de outros modos de vida. É preciso, através do devir mulher, fazer cair a condição do macho dominante e o da mulher submissa, pois, tanto uma posição, quanto a outra, são filhas do falocratismo. Então também é preciso resistir à sexualidade dominante, investindo e encarnando no corpo processos de diferenciação, para combater o falocratismo. Tais caminhos fazem parte do “devir mulher”.

De acordo com Guattari (1996), tanto o etnocentrismo cultural da Europa quanto o norte-americano, são verdadeiras máquinas de manipulação da produção cultural em todo o mundo – o que é feito através da arte, mas também de outras formas. Querem, enquanto produtor cultural, apenas entrar nas galerias, exposições e espaços de cultura de renome, significa não pensar na quebra do sistema de massificação como nocivo para toda a sociedade. Ao mesmo tempo que os grandes centros de poder utilizam a arte como disseminador de enunciados, Guattari e Deleuze questionam se, além da arte, as pequenas aventuras do cotidiano não seriam meios de escapar desse controle; isso então é válido, pois não só os artistas, mas os sujeitos, em seus diversos lugares, podem também mover a criatividade em contraposição ao pensamento aglutinador, pois

Quando uma idéia é válida, quando uma obra de arte corresponde a uma mutação verdadeira, não é preciso artigos na imprensa ou na TV para explicá-la. Transmite-se diretamente, tão depressa quanto o vírus da gripe japonesa. Essa idéia de um *grand écran* mundial como referente geral da mediação de massa para as coisas da cultura me parece profundamente perversa [...]. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 113)

Os conceitos veiculados no campo da cultura podem ser perigosos, pois, ao usarmos certas definições, disseminamos, de modo muitas vezes inconsciente, o imaginário construído e moldado sobre a subjetividade. Isso fortalece tais representações (mercadorias do capitalismo), imobilizando-nos no combate mais eficiente desses modos de significação. Mesmo com todo esse investimento sobre os sujeitos em nosso continente e país, se observarmos com cuidado, “ele não foi completamente devastado pelas semióticas capitalísticas e dispõe de reservas extraordinárias de meios de expressão não-logocêntricos, podendo se articular em formas de criação totalmente originais.” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 72)

Assim, compreender que as instituições existem e lutar para modificar, tanto elas, quanto seus discursos, realmente é importante para que as formas não-logocêntricas consigam surgir e se disseminar, pois as mudanças no campo da ciência indicam “[...] que as realidades não são tão simples e tão pouco complexas e que aprisioná-las em respostas tão diretivas é, de certa maneira, reduzi-las demasiadamente, é castrá-las de suas infinitas possibilidades”. (KINCHELOE; BERRY, 2007, *apud* OLIVEIRA; MOSSI, 2014, p. 197)

3.1 UM CAMINHO LABIRÍNTICO: OS FIOS DE DESEJOS

Um dos desafios colocados neste trabalho foi o de falar sobre minha própria obra em paralelo à de Ana Fraga, sem ocupar um lugar apenas de artista e narradora, sem fazer do texto uma sequência de descrição e, ao mesmo tempo, não esvaziar as narrativas pessoais que também dão sentido à produção artística e teórica. Para percorrer com mais inteireza as forças das duas obras foi preciso um esforço, no sentido de aproximar ao máximo deste texto as performances criativas minha e de Ana Fraga. A dissertação não se realiza aqui como um lugar de aprisionar as obras, mas um espaço de elucidar questões que extrapolam as instalações. Alguns elementos e gestos das obras (destruição, violência, apagamento, erosão, estilhaçamento, inacabamento, exposição do corpo), foram tomados no texto como forma de continuação dos signos e construção da escrita performativa, já que arte e escrita são aqui entendidos como lugar de trincheiras para ambas.

Construir um mapa foi muito trabalhoso, pois foi preciso ter ao alcance alguns pontos de ligação para montar uma cartografia íntima e mínima das duas obras; também pensar nas marcas do corpo como pontos do mapa, as memórias da relação com os espaços e pessoas. Tentamos mapear o monstro, ou os monstros, que separa o corpo do que ele pode, ou seja, de

suas capacidades, assim, inventamos uma semiótica própria para, além de desmascarmos o monstro, criarmos armas para feri-lo.

Deste modo, viver é uma espécie de arte, já que supõe um treinamento de si, ou seja, o sujeito faz um exercício dele, para ele mesmo. O fazer é algo que se torna mais importante que o tema pelo tema, já que é no exercício de subalternidade que o corpo da mulher insurge, como um texto. Portanto, nossos corpos (meu e de Ana) estão como textos, lugar de rebeldia, territórios políticos que apontam de fora para dentro. Ana Fraga relata que ao escrever em seu diário refletiu que é impulsiva: “[...] levo alguns temas a ferro e fogo, depois eu descubro que tinha outras coisas pra eu trabalhar alguns princípios do meu trabalho que são importantes, do meu embate com a matéria que é mais importante às vezes e que cria outras situações”. (FRAGA, 2017).

Os corpos possuem narrativas próprias. Além dos nossos, de artistas, outros também participaram da composição das obras, através do suor, da pulsação, transpiração, dor, contorção, do imaginário que lhes vestia. O corpo, entendido como descartável, ganha aqui outro papel, torna-se uma linha de fora que dobra para dentro.

Em ambas as obras analisadas, a arte está como expressão e intervenção na realidade social. Fraga demonstra nas entrevistas que no começo não havia desejo de colocar diretamente o seu corpo na obra – entendo tal postura talvez como reflexo da repressão vivida, do corpo feminino oprimido. A partir do momento em que ele é reconhecido por Ana como ponto de criação, ela começa sua valoração em detrimento de ferramentas manuais, plásticas. A artista admite que toda poesia emana dali (do próprio corpo) e não precisa ser reconhecida por seus pares para considerar sua produção relevante, apesar de carregarmos as marcas do campo simbólico todo o tempo. Deste modo, o corpo ferido, através de sua força animal provoca revoluções sobre essa esfera do corpo “matável”.

As obras nascidas de margens ambíguas e móveis tratam de problemáticas atuais e se conectam ainda mais pela referência ao universo feminino. Possuem ainda um caráter intimista, já que as nossas experiências subjetivas de ser mulher definiram um caminho na tentativa de “construir a relação de identidade e alteridade por meio do próprio corpo. Ele é, afinal, nossa existência materializada e estetizada”. (CANTON, 2009, p.35).

Algumas cenas da pesquisa, vinculadas pelos atos de quebrar, rasgar, queimar, perfurar, também dizem respeito ao campo concreto das obras e das nossas atitudes em analogia às nossas produções. As ações representam as imagens das duas obras em questão e contrapõem à ideia que ainda prevalece a mulher como responsável pela violação do seu

próprio corpo; desse modo, mexer com o silêncio de outras mulheres também é mexer com meus silêncios.

As mulheres e as ações de papel (papeis estereotipados), ou seja, os corpos extirpados, indicam a urgência que nós artistas temos em “escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E para isso encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 29).

Durante a produção da dissertação percebi com mais clareza as relações entre arte e poder e a dificuldade de tornar-se artista e tornar-se outra mulher. A dificuldade de autopercepção, do trabalho com o si, da busca para ser outra, é um processo de construção e desconstrução contínua, assim como é reescrever, rasurar os textos e imagens seculares sobre o feminino.

A cultura patriarcal e capitalista não aceitou, durante longo tempo, a mulher produtora de arte, de cultura; para além disso, dificultou que elas produzissem seus trabalhos, expressassem livremente seus corpos, potências, anulando sempre seus discursos. Portanto, é extremamente importante verificar que Ana Fraga encontrou um caminho para reescrever a história das mulheres em São Félix, ao deixar em sua passagem pela ponte, pelo Rio Paraguaçu, seus rastros cheios de sátiras e perspicácia. O fato de uma mulher falar, escrever, pintar, cantar, ainda é entendido pelo sistema como algo perigoso, por isso oferecemos um “cardápio-imagem-palavra” em *A Mesa Posta* e nas *7 Vidas de Cassandra*.

[...] eu sempre vou defender a mulher, sempre vou tá defendendo, se eu ver algum ato violência, eu vou lá e, e se eu tiver que brigar com um homem (mundo) eu quebro o pau, eu não tô nem aí, sabe? falo mesmo, digo, não aceito essa, esse tipo de situação, mas ao mesmo tempo eu tenho um certo medo também dessa violência. (FRAGA, 2017).

Como trata Guattari e Rolnik (1996), a luta das minorias tem toda relação com o desejo da instauração do múltiplo, do diferente, no seio de uma sociedade que prega modelos totalitários de modos de vida.

[...] eu lembro quando eu era adolescente teve um bar que eu não podia entrar porque mulher não entrava no bar e agora também, por exemplo, quando eu, é eu, a última vez que eu sofri foi alguém me dizendo que eu não podia sair com mulher solteira, então em pleno século, porque ia ficar feio, porque mulher solteira ela quer curtir, ela quer sair [...] Mas, assim, tem essa coisa sabe? Enfrento, enfrento isso, enfrentei do meu pai, nem tanto do meu marido, [...] nunca fui bem vista né, pelos dois lados. Era como se eu fosse uma pessoa à parte, que nasceu, tava lá, mas que ninguém sabia o quê que ia ser, porque não dava pra gerir uma casa, não dava pra ser uma dona de casa, também não era, é, moleque macho, né?! (FRAGA, 2017).

Percebe-se então, que “singularidades femininas, poéticas, homossexuais, negras, etc., podem entrar em ruptura com as estratificações dominantes. Para mim, esta é a mola-mestra da problemática das minorias: é uma problemática da multiplicidade e da pluralidade [...]” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 74).

As produções artísticas em pauta são arenas de montagem para processos de singularização e isso fica evidente em *As 7 Vidas de Cassandra*, por exemplo. O trabalho realizado com a fotografia e os métodos de interferência (costura, queima, colagem, perfuração, incrustação...) levam o espectador a pensar e emocionar-se com as imagens, as quais implicam a subversão da violência, uma vez que o combate é por devires diversos no contexto social – “um devir feminino que diz respeito não só a todos os homens e às crianças mas: no fundo, a todas às engrenagens da sociedade” (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p. 73).

Tanto as obras quanto a dissertação são performances que catalisam outras performances. Temos então um “entre-lugar”, entre as instalações/performances e a escrita performativa. “Na pesquisa o corpo é autor, criador e pesquisador; estudo, estudado e estudante; é o meio e o fim; tema e método; quem, o que, como e onde.” (FERNANDES, 2008, p.3)

Imaginação não é, de modo algum, primordialmente a invenção de tema novo e nem mesmo a produção de qualquer tipo de forma nova. A imaginação artística pode ser descrita de modo mais aproximado como a descoberta de uma nova forma para um conteúdo velho, ou [...] como um novo conceito de um velho assunto. (ARHAIMER, 2005, p. 132)

Os movimentos são tomados além do discurso e das imagens em questão, assim, a ação não é algo que ao fim de sua realização perde o significado, ela é vista como uma marca no tempo/espaço, apesar de sua efemeridade, portanto, as obras se constroem principalmente pelos signos não orais, ou seja, a palavra mantém seu valor, mas não é a senhora soberana dos trabalhos.

Vale ressaltar que o ato de escrever advindo do movimento, torna-se um dos elementos da pesquisa, o que faz parte da minha vivência enquanto sujeito e também objeto da mesma. Esse elemento está diluído em todo o texto, formando um corpo, onde teoria e prática se articulam, criando uma imagem específica para cada uma das obras de arte. Podemos entender que a escrita no papel também representa movimento no espaço, assim como o corpo. A escrita vem como um meio de conexão entre o pensamento, a ação, a criação e a performance.

Por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formatadas, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa. Como anuncia a letra da música infantil de Arnaldo Antunes: “O desejo é o começo do corpo ...”. (FERNANDES, 2008, p. 2)

Mediante o exposto, a escrita é importantíssima dentro do processo conhecido como *askêsis*, ou, treinamento para a composição de discursos entendidos como “verdadeiros”. O exercício de si, via escrita, tem um cunho de transfiguração da verdade em valores, ideias. Nesta seara, a escrita de artista aparece como um dispositivo poético-performativo, transformando a verdade do artista em uma ideia dirigida ao público. Escrever sobre si é mais que escrever para si, é escrever para mobilizar o outro.

O pensamento de entender as duas obras como máquinas, nesse processo de re-politização da cultura, vem da leitura de Moreira (2002):

Possivelmente, apenas uma arte ou uma cultura tomada como máquina de guerra fez/faz/fará circular as forças ativas ou os elementos capazes de se reengendrar uma desconstrução efetiva tanto de uma ética de repressão do corpo quanto dos discursos ou modos de representação de uma arte comprometida com os valores de uma cultura de dominação. (MOREIRA, 2002, p. 164)

3.1.1 Gaia: fendas e frestas

Ao observarmos a vida cotidiana, percebemos que o espaço familiar possui uma série de costumes vinculados às ações de violência contra a mulher, os quais são naturalizados pela própria sociedade e continuam como práticas aceitáveis. Então,

Por não considerar a omissão e a indiferença pelos sentimentos que se veiculam em direção à mulher, uma vez que as mesmas não são historicamente consideradas condutas agressivas, a sociedade, que naturaliza gestos que oprimem e cerceiam desejos e ações, impõem às mulheres papéis sociais rígidos, como a proibição de desejos, humilhação e constrangimento. Isso provoca a chamada dor moral, que nada mais é do que uma prática mais comum do que se percebe, pois suas sequelas são transparentes e há a impossibilidade feminina de comprovar materialmente um fenômeno abstrato e sutil. (NADER, 2007, p. 10)

Este trabalho é uma forma de inscrição e posicionamento perante a indignação de ter sentido no corpo e na alma e presenciado até os dias correntes a violência contra nós mulheres. Nesse sentido, determinado tema marca e delinea definitivamente as obras *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra*, com seus contornos densos e reflexivos. No contexto contemporâneo, as obras artísticas muitas vezes surgem a partir de temas que insuflam indignação, medo, desejo, amor e levam o artista a se debruçar em ações que deflagram, às vezes, uma única obra; ou, ainda, como no meu caso e no de Ana Fraga, muitas produções

que abordam a imagem recortada em modos de fazer diversos.

Ana Fraga, por exemplo, realizou *A Mesa Posta* (2005), *Bonecas #2, uma roupa, Vista-se NÃO Vista-se* (2006), *A Mesa Indisposta* (2018) e *Lavagem de mim mesma* (2018). Em março de 2018 realizou proposições durante o mês, reinscrevendo algumas ações de *A Mesa Posta*, de 2005: espalhou, pela cidade de São Félix, louças (pratos e taças) com frases que vinculam preconceitos e violências referentes à figura feminina. Eles foram estilhaçados pela artista em pontos da cidade que, em sua maioria, apresentam pichações sobre sexo, amor, etc. A performance foi então denominada *A Mesa Indisposta*.



Figura 44 – Ana Fraga: *A Mesa Indisposta*. 2018. Instalação/Performance.

Na ação seguinte, Fraga se colocou em um processo de lavagem de si mesma em diferentes lugares da cidade, repletos de significados históricos – como na imagem abaixo, feita no memorial/túmulo do casal Hansen Bahia. Terminada a ação de lavagem, ela deixou sua veste e o pote de barro – que possuem seus sentidos místicos – no local onde realizou a performance. Busca-se lavar histórias, narrativas, imagens, limpar a sujeira e revelar os signos mais íntimos.

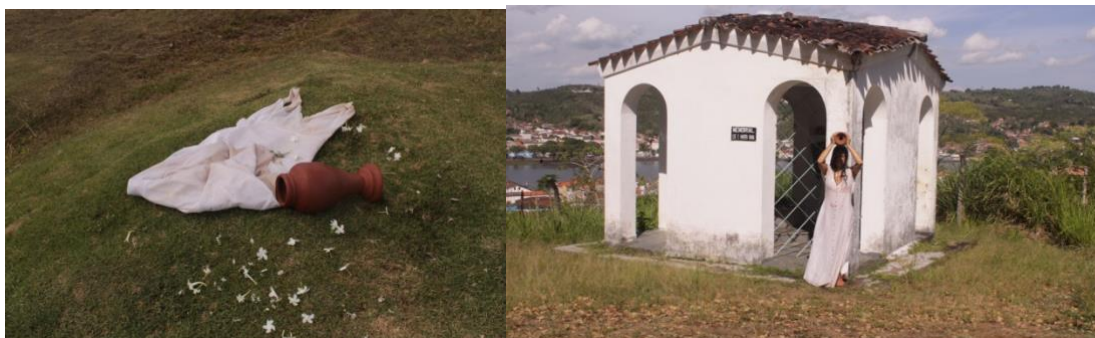


Figura 45– Ana Fraga: *Lavagem de mim mesma*, 2018. Performance

A obra *bonecas # 2 'uma roupa'* também questiona os signos direcionados à mulher, no que se refere aos padrões estéticos de beleza. Ana começa uma empreitada de transformação, emagrecimento do corpo, por meio de uma dieta rígida, para conseguir montar o referido trabalho. Segundo Fraga,

Os percalços dessa dieta [...] me levaram a situações limites. Penetrei em um mundo desconhecido e negligenciado que é o da anorexia. [...] contando as calorias, burlando a fome e as pessoas que desconheciam a *performance* e me forçavam a comer mais. A fome nesse estágio era apenas um detalhe, a minha preocupação foi como sair desse ciclo vicioso onde sempre achava que poderia perder mais um quilo [...]. Após esse período estando magra, realizei o vídeo [...] Essas imagens fizeram parte da instalação montada para exposição, quando o vídeo era ladeado de "roupas" em formato de seio presas como carne em um açougue. De certa forma problematizo questões sobre o feminino e é por isso que recrio uma estética que exhibe não o belo, mas todo o seu caráter carregado de morbidez. A partir disso vou formatando uma estética da beleza/doença, que parecem ser coisas opostas (foi ao passar pelo frio corredor de um hospital que notei a semelhança. No chão do espaço expositivo completando a instalação, quilos de pó de cânfora recobriam o espaço, o pó tanto repele quanto acalma (no século passado a cânfora era utilizada para abrandar os loucos). (FRAGA, portfólio, 2014).

Ao trabalhar com esse ideário inserido na mente e nos corpos femininos, é importante destacar a coragem da artista em submeter seu próprio corpo a essa violência que é imposta como forma de se alcançar a beleza e a aceitação social.

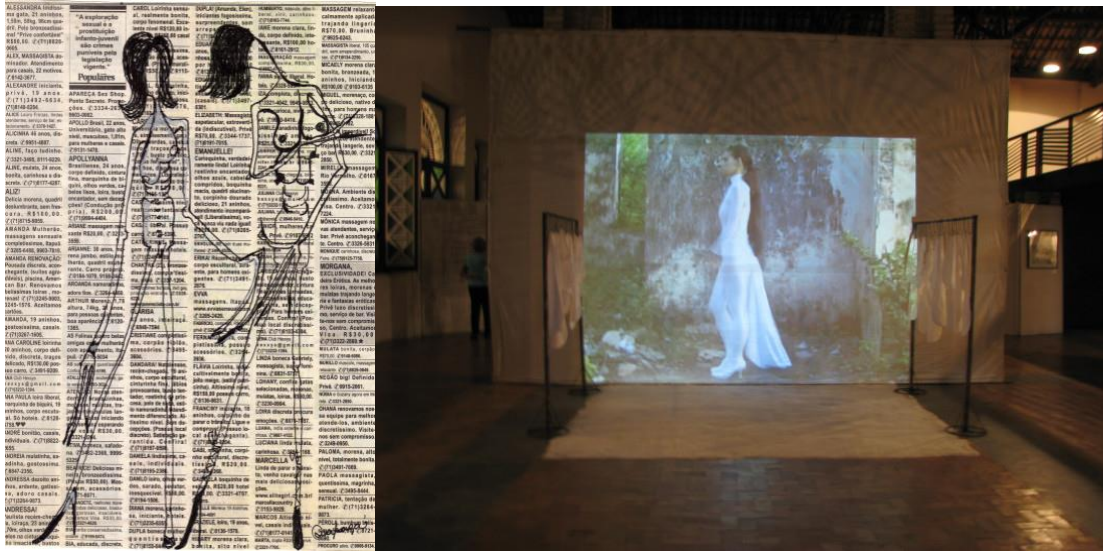


Figura 46– Ana Fraga: bonecas # 2 ‘uma roupa’, 2018. Instalação/Performance.

A obra seguinte foi denominada *Vista-se Não Vista-se* e foi realizada na VIII Bienal do Recôncavo, em São Félix. A performance contou com a participação de duas estudantes de Artes que manusearam tesouras para cortar o cabelo de Fraga e as camisas penduradas.

A obra era uma espécie de mostruário ou arara de roupa, [...] nela fixavam-se ganchos semelhantes à de um açougue que expõe carne sem vida, [...] eles seguravam camisas construídas e cerzidas no mesmo modelo das camisas de força usadas em hospitais psiquiátricos. Diferente destas, apenas as mangas, [...] as camisas criadas por mim não possuíam saída para as mãos. [...] assim como na obra *A mesa posta*, foram transcritas, a partir da técnica de serigrafia, frases que faziam referência à violência sofrida e cometida por mulheres, porém o teor das frases era ainda mais ácido, cito como exemplo: “Os homens não gostam de bater, as mulheres é quem gostam de apanhar” ou “caso seja estuprada, use camisinha”. No chão, perto das camisas que foram penduradas nos ganchos de ferro, havia dez tesouras em diferentes tamanhos, a maioria de alfaiate, enormes e pesadas. [...] calmamente adentrei no ambiente e logo as duas performers se apoderaram de tesouras. Cortaram o meu cabelo [...] elas espalharam os pelos misturando-os às camisas, para logo depois passarem a rasgá-las com as tesouras. O público igualmente passou a cortar as vestes e a se misturar às performers. (FRAGA, 2017).



Figura 47– Ana Fraga: Vista-se Não Vista-se. 2006-2007. Instalação/Performance.

Grande parte de minhas produções também tratam desse assunto, entre elas destaco *En.car.ne*, de 2014, uma fotoperformance desenvolvida a respeito dos imbricamentos do corpo, sobretudo do feminino, em relação com o tempo, a vida, a memória e a religiosidade. A metáfora usada foi “viemos do pó e ao pó voltaremos”.



Figura 48– Geisa Lima. *En.car.ne*, 2014. Fotoperformance.

A obra intitulada *Memórias de taipa* traça uma comparação entre a mulher e a casa de taipa, trabalhando com as ideias de resistência, fragilidade do ser e do espaço. Ela trata da ausência e da presença de memórias que se perdem, como os pedaços de barro que caem da casa de taipa e se fragmenta lentamente.



Figura 49– Geisa Lima. *Memórias de Taipa*, 2015. Fotoperformance.

A série *Metáforas do invisível* se compõe de três (3) fotografias, oriundas da fotoperformance e vem mostrando o aprisionamento da mulher, as marcas da violência, em um jogo de oposição entre mostrar e esconder.

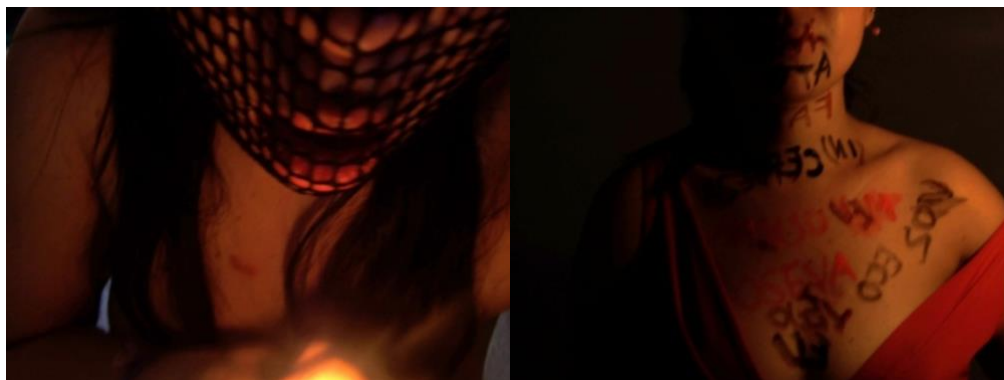


Figura 50 – Geisa Lima. Série: Metáforas do invisível I, 2013. Fotoperformance.

Na sequência, apresento por meio das distorções e contorções, a expressividade dos gestos e do olhar de quem vivencia situações de aprisionamento e impedimento total da liberdade.



Figura 51 – Geisa Lima. Ataduras, 2014. Fotoperformance.

Por isso as imagens apresentadas ganham uma força que vai além do campo artístico, atingindo uma esfera sócio-política “[...] trata-se de uma verdade eminentemente política, que fere, provoca e desmonta o establishment”. (RAGO, 2013, p. 14/15)

É inegável que o poder conquistado pelo homem por meio do patriarcado foi e continua sendo um caminho decisivo para subjugar as mulheres. As estruturas sociais montadas e as instituições impuseram/impõem através do casamento, da família, igreja, escolas, mecanismos de coerção, limitação e regularização da violência. O homem, em suas diferentes posições, quer seja como marido, pai ou irmão, é o autor da violência contra a mulher, pois exerce o controle sobre a vida dela, dos filhos e também dos bens da família.

Segundo as pesquisas de Elisabeth Moysés (2004), a inversão de poder que aconteceu há milhares de anos entre homem e mulher, explica as possíveis origens da violência e a mudança drástica nas relações entre os sexos.

A noção implantada ao longo dos tempos, da divisão dos espaços públicos e privados entre homens e mulheres, por exemplo, comprova que elas não tinham direito à vida pública porque eram consideradas ignorantes, sem capacidade de executar tarefas outras que não fossem as domésticas; é por isso que a “[...] expressão ‘mulher pública’ é reveladora de uma longa história de constantes humilhações, ostensivas para as mulheres, mas também de profundos deslocamentos, conquistas e inovações realizadas pelas mulheres”. (RAGO, 2004, p. 31)

Nesse contexto discursivo, cai por terra a ideia do ambiente privado como o local de proteção, intimidade e amor, em contraste com a esfera pública, entendida como lugar de conflito e violência. “[...] o privado define-se melhor como o lugar da privação de luz, da invisibilidade, isto é, da inexistência social.” (ARENDRT *apud* RAGO, 2004, p. 33).

Mesmo diante de tantas barreiras a serem vencidas, as lutas travadas ao longo dos tempos possibilitaram a mudança na realidade da vida de muitas de nós, atualmente. O que não quer dizer que tudo já foi conquistado, pelo contrário, as violências continuam, a desigualdade ainda é gritante, mas é preciso agir no campo teórico e político para que as convenções colocadas sobre nós se transformem e tenhamos direito a uma existência mais digna. De acordo com Vera Soares (1998), é por isso que a

[...] democracia é um marco substancial para a inter-relação de sujeitos, espaços, lógicas e formas. [...] É urgente repensar seu significado para as mulheres e ligá-lo às condições do país [...] É preciso criticar as formas da democracia que não reconhecem a profundidade da diversidade humana [...]. (SOARES, 1998, p. 55)

Ao exercitar a leitura dos depoimentos e das imagens depois da experiência da *Oficina do Signo*, iniciei o processo de desvelamento do discurso e do signo presentes tanto em *A Mesa Posta*, como em *As 7 Vidas de Cassandra*. Inventei então uma maneira de me relacionar com as obras para entender seu campo visível e, principalmente, o que não estava tão evidente em seu campo “semiotizável”. Uma das pistas e respostas mais importantes encontradas foi que nós duas trilhamos por um caminho de “[...] dobrar-se sobre si mesmo, para se proteger.” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 125)

3.2 LEITURAS, DESVIOS E AFETOS

A dissertação construída em suas narrativas me desafiou a enfrentar certos academicismos, pois ainda existe um “desdém” das formas que diferem dos códigos acadêmicos, no entanto “essa abertura não implica tampouco abrir mão do rigor” (RAGO, 2013, p. 13). Ao ousar falar de minha própria obra, submetendo a primeira pessoa a se fazer presente no texto, colocando o eu para invadir a cena completamente, sem máscaras ou ocultação, mexo, sem dúvida, com estes códigos que instauram a cultura positivista e falocêntrica; realizo uma intervenção dentro da forma mais habitual de fazer ciência, de escrever um livro, de apresentar uma dissertação, tal como Rago propõe em *A aventura de contar-se*. Assim,

[...] a visada feminista desta obra não quer construir um novo poder, no feminino, mas, antes, desconstruir poderes e mostrar como certos dispositivos acadêmicos estão profundamente comprometidos com o domínio masculino e falocêntrico. (RAGO, 2013, p. 13/14)

A autora trabalha no livro mencionado com a escrita (auto) performática, com a “autoinscrição heterodiegética”, onde sua presença é basilar, mesmo ela não sendo uma personagem explícita da história, isso demonstra sua maestria em construir reflexões importantíssimas através de narrativas marginais, da história de sete mulheres e de sua própria história. Pode-se então traçar relações entre a obra desta estudiosa com as instalações *A Mesa Posta* e com *As 7 Vidas de Cassandra*, mas, sobretudo com a segunda obra. Assim como em *A aventura de contar-se*, em *As 7 Vidas de Cassandra* é abordada a vivência de sete personagens e são feitas incitações a partir de suas experiências – além disso, intercalaram-se tais histórias com a minha trajetória de mulher. Deste modo, tanto em uma obra quanto na outra,

[...] as passagens (de vida) abjetas, quando a vida se reduz a quase nada e a carne e os fluidos do corpo ganham espaço que ofusca as idéias e embota a fala, são igualmente lembradas, ao lado das vitórias e das lutas que vingaram dessas sete bravas personagens. (RAGO, 2013, p. 15)

Margareth Rago estuda as sete vidas por meio de depoimentos, escritos e entrevistas que coletou das mulheres pesquisadas, desaguando na construção do livro através das “escritas de si”, com um fundo autobiográfico. Nesse sentido, em meu percurso, caminho apenas por histórias pessoais, mas de mulheres distintas que represento em cada performance, dando espaço para a autoinscrição.

Assim como essas mulheres recorreram à prática da escrita de si para tentar se reinventar, costurando suas subjetividades a partir de suas trajetórias, conflitos, frustrações e vitórias, utilizando essa escrita como ferramenta política, inspiradas pelas lutas feministas. (RAGO, 2013, p. 16)

Também reconstruo os mapas perdidos no tempo e, desse modo, “[...] as cartas da vida de cada personagem são embaralhadas umas às outras”. (RAGO, 2013, p. 17)

A proposta da dissertação, em seu caráter performático, impertinente e avesso, demonstra o que Rago chamou de “letra viva”. “Esta sim talvez seja uma escrita no feminino. Não porque escrita por uma mulher, mas pode se abrir a essas ondas de força desestruturantes, por se deixar abalar pela paixão e pela compaixão”. (RAGO, 2013, p. 14)

A crítica cultural derruba o lugar comum visto como único lugar possível para a produção e debate; criam-se outras linhas potenciais de escrita e reflexão, o que mexe com a ordem simbólica presente no campo cultural. Todavia, isso é essencial se pensarmos na necessidade de criticar os meios pelos quais fazemos a investigação e dizemos o que tem valor e o que não tem. A crítica precisa mover os blocos de concreto (pois o poder de metralhar vem das margens, do esquecido) e perceber os objetos de outras formas, já que apenas analisar não é suficiente; é preciso falar sobre o lugar do objeto, de como foi construído, até porque o trabalho do crítico é sobre o campo do sentido, nós produzimos conceitos, “verdades”, na relação com o outro. O nosso corpo tem suas verdades, o desenho feito a partir disso ganha valor aqui junto da produção elaborada no campo dos sentidos.

É importante ressaltar que nomear os trabalhos é algo complicado, muitas vezes os artistas optam por deixar como “sem título”, mas “todo nome é um mandato. Cada um carrega, através do seu nome, desígnios visíveis e invisíveis no tempo e no espaço. [...]” (VAIDERGORN, 2010, p. 37). *A Mesa Posta*, por exemplo, dá um indicativo de que a mesa foi arrumada para o café ou jantar e os convidados podem sentar-se e comer do que está sobre ela, degustar o alimento, ou seja, remete à ideia de reunir pessoas em torno da mesa para fazer a refeição. Pensar a alimentação como algo sagrado também se constitui uma metáfora interessante.

Já na produção de *As 7 Vidas de Cassandra*, foi pensando no poder que o nome carrega que optei por nomeá-la e isso possibilitou ampliar as conexões. Ao pesquisar a palavra “Cassandra”, encontrei a história de uma sacerdotisa grega assim chamada e ela se assemelhou em vários sentidos com o debate proposto, já que tinha poderes adivinhatórios, foi perseguida, violentada e escravizada por não tolerarem a sua força. De tal modo, explorar o nome foi um meio de demonstrar sua representatividade, o significado que ele carrega,

dentro de um contexto de transcendência e luta. O número sete possui uma representação importante, visto que, além de corresponder à quantidade de baús, faz também alusão às sete personagens distintas, e é também um número ligado ao misticismo.

As obras apresentam objetos representativos que constituem um campo simbólico, de forças e descosimentos. *A Mesa Posta* apresenta em seu conjunto instalativo alguns elementos físicos centrais, que são pratos, cadeira, uma caixa com rodas. Eles remontam, de forma artística e provocativa, um ambiente doméstico, já que no lugar da “mesa” tem-se a caixa onde a quebra da louça acontece – o estilhaçar dos pratos é uma virada de mesa. Dispor, de fato, uma mesa talvez tornasse muito óbvio, então a artista pensou outro tipo de estratégia, fazendo com que o público se servisse das frases e as regurgitasse ao jogá-las na caixa (mesa).

O ritual de casamento ainda mantém algumas tradições, como a de fazer chás e ganhar presentes para o enxoval, por exemplo, louças que eram guardadas com muito cuidado e carinho – isso foi, por muito tempo, bastante significativo para as mulheres. Num pensamento seminal, Ana Fraga toma essa tradição como ponto e a fere por meio da performance que aponta para o avesso do costume, que desarticula esse signo dando a ver sua face. Ou seja, tais rituais são, na realidade, marcados por inscrições no feminino, inscrições articuladas por homens e mulheres representadas pelas frases escolhidas pela artista.

Dentre os muitos objetos físicos que compõem *As 7 Vidas de Cassandra*, menciono como os mais relevantes o filó, os baús e as fotografias. Por sua característica de leveza e transparência, o filó branco serviu como uma espécie de véu, bastante eficiente na composição do espaço, pois ajudou a criar uma atmosfera especial para a instalação. O véu representou a ideia de descortinar, possibilitando que as pessoas que estavam fora vissem quem estava dentro e vice-versa. Alude ainda aos véus que encobrem as vidas, as violências, as memórias, e, num gesto artístico, passam a revelar o que estava em segredo, lembranças que foram divididas com o público.

Os baús, por sua vez, remontam à ideia de um objeto onde coisas são guardadas, trancadas, escondidas – uma metáfora referente às experiências e lembranças que jogamos em algum canto, tentando apagá-la por completo. Portanto, tais objetos foram uma parte essencial da obra, já que eram deles que saíam as narrativas recriadas através da instalação, representando essa força; foram dispostos abertos, demonstrando a intenção de exibir o que antes estava oculto. Os escritos feitos nos baús, em sua maioria, não estavam legíveis, por estarem dispostos de modo delicado e camuflado, ou seja, o público quase não tinha acesso a essa imagem; no entanto, elas são signos essenciais de expressão, colocados como a parte

ainda não desvelada das vivências ou sentimentos do sujeito feminino, submetido aos atos de barbaridade contra sua própria vida.



Figura 52 – Fotos dos baús da obra *As 7 Vidas de Cassandra*. Foto: Acervo pessoal.

As fotos do espaço instalativo contavam, por si, as muitas histórias envolvidas e expressavam um forte caráter de violência, presente para além das imagens. Foram dispostas na vertical e se metamorfosearam em aparelho a serviço da não-violência.



Figura 53 – Geisa Lima. *As 7 vidas de Cassandra*, 2015. Instalação. Foto: Acervo pessoal.

3.2.1 Dos lugares, estradas e flanâncias

Como as águas do rio, as imagens e palavras foram levadas
a desembocar em outros lugares
e banhar corpos com a força revolucionária
e potente da arte.

(Geisa Lima, 2019)

A obra de Fraga é marcada pela história de sua cidade e sua paisagem composta por prédios antigos, tombados, destruídos, em ruínas; das memórias afetivas de onde se evidenciam realidades vivenciadas por ela e muitas outras mulheres sanfelixtas. Alguns pontos que são cíclicos em sua obra foram retirados dessa experiência perceptiva a partir desse lugar de moradora e, sobretudo, de artista transeunte de uma cidade histórica. Ela diz, “[...] cresci vendo casarões sendo destruídos na minha cidade e a destruição é um princípio recorrente em minhas obras” (FRAGA, 2017).

Assumindo o lugar do *flâneur*, Ana Fraga caminha pela ponte, navega pelo rio Paraguaçu, vaga pelos pedaços dos casarios caídos – que dizem sobre a vida de muita gente –, tenta puxar pelo fio do novelo de linha que leva ao seu lado, a ponta do começo, para entender o que sopra e toma seu corpo em gestos performativos-poéticos. Essa experiência de passagem, de montar leituras artísticas por meio do que o espaço e as pessoas dizem em suas falas ou silêncios, é que demonstra a sensibilidade da artista e a densidade de suas produções.

Ao falar sobre *As 7 Vidas de Cassandra* também existe a influência dos lugares na construção feita, já que cada mulher vivenciou um tempo/espaço diferente. Ao pensarmos em determinados lugares ou contextos, logo vem em mente a figura feminina carregada de limitações impostas pela cultura; isso fica bem claro quando são trazidos à cena imagens do Taj Mahal (monumento que é localizado na Índia, um dos países com maior índice de violência contra a mulher), por sua história e simbolismo. Ainda, a imagem da mulher árabe, com seus niqab³⁵, já que a Arábia também é um dos países onde mais aplica a violência contra a mulher, sendo práticas comuns as mutilações genitais, faciais e corporais, enterro de pessoas vivas, apedrejamento, queimaduras com ácido, o casamento de crianças que são vendidas e violentadas. Também, a imagem da escrava que traz à tona todo o histórico de martírio da mulher negra na sociedade escravocrata brasileira. Outros dois pontos fundamentais em termos de lugares importantes são Alagoinhas e Cachoeira, pois são as duas cidades a partir de onde surgiu a minha experiência para construir a obra.

³⁵ Véu que cobre completamente a cabeça e o corpo, deixando de fora apenas os olhos. Ele é um traje típico na Arábia e em outros países. Disponível em: <<http://theagenda.tv.org/blog/agenda-blogs/why-wear-niqab>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

3.2.2 Impertinências e conceitos

Alguns nós ligam as obras em uma trama sutil que envolve conceitos e ações poéticas, um dos princípios que pode ser apontado é a fragilidade, ponto em comum nas duas obras investigadas na dissertação. *As 7 Vidas de Cassandra* traz à cena a vulnerabilidade a efemeridade, delicadeza de elementos, como o inserido no baú indiano – desenhos à lápis e miçangas coladas –, o de sinhazinha, coberto de papel manteiga, e um outro, coberto de cacos de espelho.

Em *A Mesa Posta*, tanto a ação quanto a matéria demonstram também esse princípio: “[...] a fragilidade possui relação com o material escolhido, como a cerâmica dos pratos, ou as vestes mal costuradas em pontos alinhavados em tecidos que se rasgam” (FRAGA, 2017). Assim, por mais delicado que fosse o gesto, a fragilidade dos objetos conduziam para os atos de desfazer, dilatar. Para Fraga a transitoriedade também é básica em suas composições, pois os elementos se transformam dentro da ação executada, logo, os pratos viram cacos, as frases se desmancham em palavras soltas. *A Mesa Posta* lhe abriu

[...] para a consciência de um corpo a manifestar-se a partir de elementos do cotidiano feminino, da repetição, do fazer, do desfazer, do tempo e de conceitos atribuídos culturalmente ao feminino, mas também para [...] confrontar enquanto artista, tocando a condição humana, e refletindo sobre princípios geradores da obra como a transitoriedade e a fragilidade. (FRAGA, 2017)





Figura 54 – Exposição da obra a Mesa Posta, a interação do público e da Performer Barbara Ferreira.

Para a artista sanfelixta o outro ponto norteador é a ironia que se encontra no modo como o discurso, a palavra, é utilizada em tom de sátira nas ações ou diálogos estabelecidos com o público. Em ambas as obras pesquisadas o princípio de destruição/violência estão presentes pelo tema abordado, na concepção da imagem repulsiva apresentada e, sobretudo na performance construtiva da obra ou na performance final. Os exemplos principais que podem ser mencionados em *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra*, respectivamente, são a quebra da louça e as ações (queimar, rasgar, costurar, perfurar, grampear) feitas sobre as fotografias.

3.2.3 A rosa dos ventos e os mapas inventados

Aquela mulher simples tinha as mãos calejadas e habilidosas;
em cada alinhavo dado com a agulha, unia os fragmentos de uma história de sofrimento,
mas de luta e resiliência, mostrando que saber costurar as próprias feridas,
é saber se refazer e refazer a cada dia.

(Geisa Lima, 2019)

3.2.3.1 A Mesa Posta

Os cacos da louça caída deram um estralo na mente criativa que fervilhou de ideias para criar *A Mesa Posta*. Cacos fragmentados, pedaços que despertaram em Ana Fraga o desejo de incitar o público à necessidade de refletir sobre a violência dirigida cotidianamente às mulheres. Instaurar no espaço pratos com frases impressas é escrever um discurso na mente da “dona de casa”, na mulher, de modo geral.

Ela menciona aqui possibilidades que não se perdem do contexto inicial, mas que vão se afunilando, tanto que é colocada também a questão do óbvio que ela apontava como, por exemplo, se os pratos já fossem apresentados em cacos. “Mesa com os cacos da minha louça, espalhados sobre uma mesa coberta de veludo vermelho. Mesa com duas cadeiras. Cacos de louça (copos, chícara[sic], garfos com os dentes, colheres, facas em bom estado.”, anota no diário. A preocupação se apresentava em como montar um ambiente instalativo que não fosse tão superficial no sentido de comunicar de forma muito imediata as reflexões imersas na obra, por isso, pensar o óbvio para fugir dele foi fundamental. O vermelho aparece como referência aqui e também na minha produção, já que socialmente está embebido de significações: representa o sangue, sedução, desejo, amor, a menstruação, a guerra, a resistência.

A artista traça paralelos entre os objetos e as ações desenvolvidas na sua produção visual, abordando a violação dos corpos femininos e a constituição das singularidades que desviam da cultura machista. Na instalação surge uma imagem impactante – que se apresenta principalmente nas frases – sobre a vida das mulheres que conduziram seus relatos para Fraga. Foi construída uma rede de percepções, emoções e significados que, acidamente, explodem da instalação/performance, tornando compreensível o porquê dos movimentos do corpo da performer Barbara Ferreira.

Ao pensar nessa presença nos relatos recortados e usados como frases em *A Mesa Posta*, ela ganha mais um sentido em comum com *As 7 Vidas de Cassandra* (talvez um dos mais importantes) e formam um elo profundo entre essas vidas femininas submetidas socialmente à anulação.



Figura 57 – Costura feita no diário de Ana Fraga sobre o processo criativo de *A Mesa Posta*.

Percebe-se, além dos elementos já citados, uma forte alusão aos fazeres “tidos” como femininos, tanto no que se refere aos objetos, quanto na sutileza em costurar os talheres feitos de retalhos de tecido sobre o papel. Nessa costura simbólica, ela começa o desenho da sua obra e os significados emanam daí.

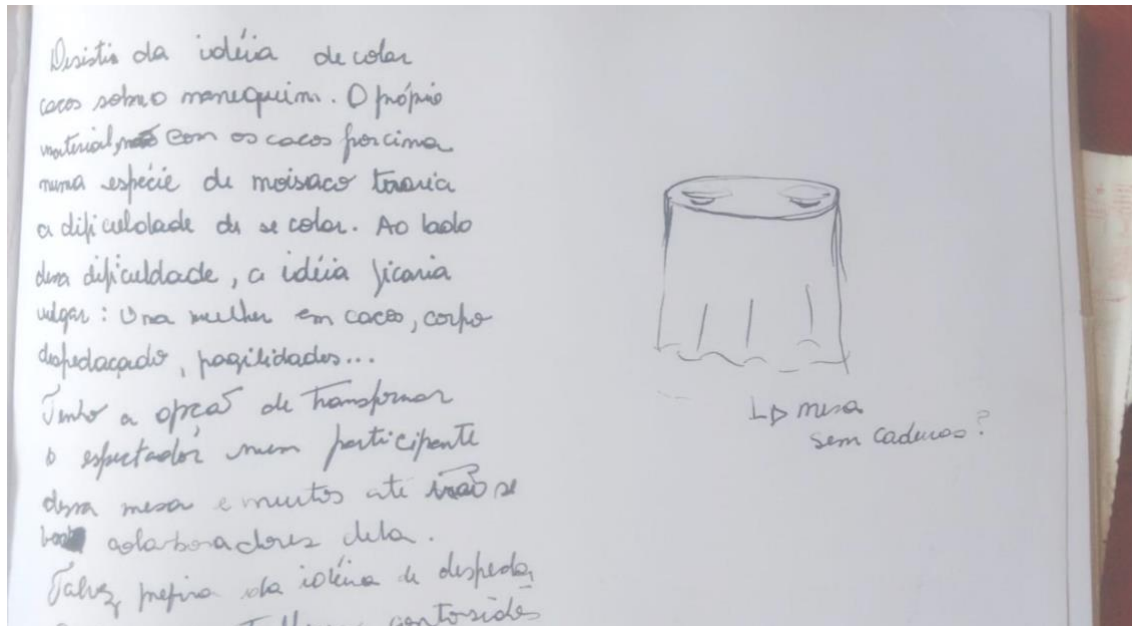


Figura 58 – Desenho dos diários de Ana Fraga sobre o processo criativo de *A Mesa Posta*.

Desisti da idéia de colar cacos sobre o manequim. O próprio material com os cacos por cima numa espécie de mosaico traria a dificuldade de se colar. Ao lado dessa dificuldade, a idéia ficaria vulgar: uma mulher em cacos, corpo despedaçado, fragilidades... Tenho a opção de transformar o espectador num participante dessa mesa e muitos até irão se colaboradores dela. Talvez prefira essa idéia de despedaçar. Mesa sem cadeiras? (transcrição de diário acima)

Esse envolvimento do espectador enquanto colaborador realmente foi praticado e a instalação/performance desestabilizou a postura mais usual do público e sua relação corporal com o espaço criado, modificando o olhar das pessoas sobre o trabalho feito. A mobilidade que a obra ganhou em proporcionar ao espectador também ser performer de *A Mesa Posta*, sem dúvida conferiu grande significação, pois, ao pensar a participação, estamos pensando também no corpo social como produtor de repressões e libertações da mulher.

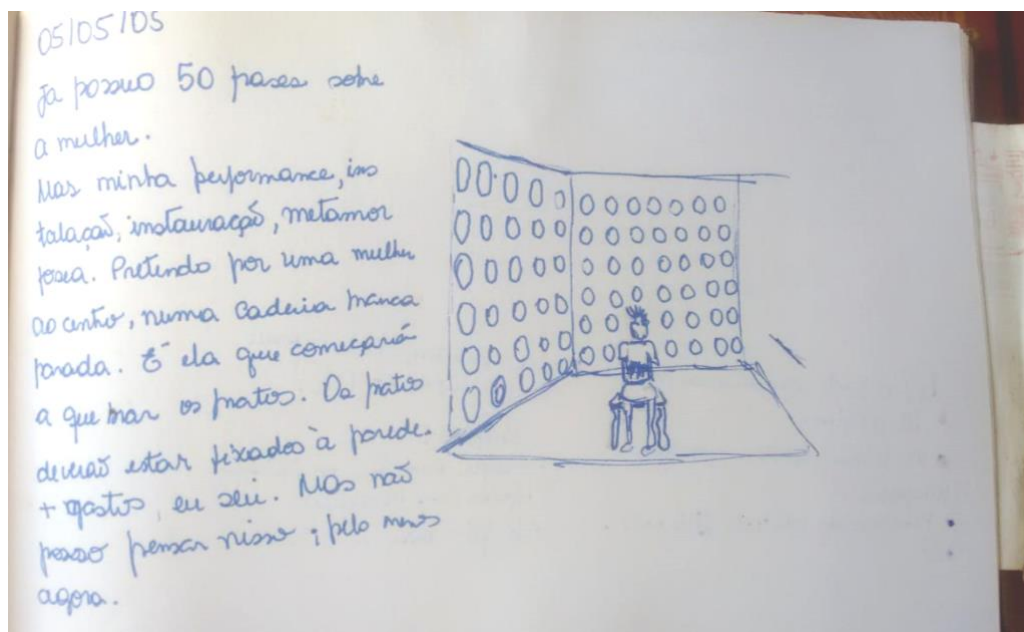


Figura 59 – Desenhos dos diários de Ana Fraga sobre o processo criativo de *A Mesa Posta*.

Já possuo 50 frases sobre a mulher. Mas minha performance, instalação, instauração, metamorfose [sic]. Pretendo por uma mulher ao centro, uma cadeira manca parada. É ela que começará a quebrar os pratos. Os pratos deverão estar fixados à parede + gastos eu sei. Mas não posso pensar nisso. Pelo menos agora. (transcrição de diário acima)

Precisamos nos perguntar quem nós somos, por que só assim podem ser desenvolvidas ações políticas, intervenções na sociedade para torná-la mais vivível; conforme alerta Leandro Colling (2016), “essa transformação crítica em si não transforma o mundo, mas eu não tenho certeza de que o mundo pode se transformar sem ela.” (COLLING, 2016, p. 23)

Construí dois mapas, a partir dos desenhos e escritos dos diários de Ana para *A Mesa Posta*, e eles mostram o trabalho que fiz por meio dos fragmentos, criando situações de leitura e modos de interpretar seu processo de criação e obra realizada. Realizei o mesmo processo que geralmente utilizo nas obras, a sobreposição ou colagem, que põe em debate questões como dar visibilidade a determinado elemento, esconder, camuflar, costurar coisas.

Existe uma ligação entre as linhas vermelhas e as frases que Ana Fraga escolheu para os pratos, os fios do tempo, da vida; são conectores que ligam um lugar ao outro, uma pessoa à outra, ou seja, compõem uma grande trama, abrindo espaço também para a imaginação do público, já que prendem “[...] a matéria etérea dos sonhos e da poesia, num procedimento que alude a um jogo ‘caça-palavras’ [...]” (RAGO, 2010, p. 70).

Sobre os mapas 1 e 2 de *A Mesa Posta*, pode-se dizer ainda que, das costuras que eu e Ana fizemos, das linhas que unem e também desfiam, embolam, quebram, rompem-se, resta

simplesmente aquela imagem da avó costurando em sua máquina velha e perpassa pelas obras dizendo um pouco dos lugares, de tempos diferentes. Fomos unidas por essa linha vermelha que, ora se deixa ver e ora depois se esconde por trás dos tecidos da vida.

A postura crítica das artistas aqui abordadas promove um deslocamento no modo tradicional de pensar o trabalho artístico, na medida em que a elaboração da vida ganha destaque. [...] É preciso *viver artista*, através de práticas de si que promovam a construção de uma existência ética e política; através da feitura de imagens poéticas que desejem compor, transformar e inspirar a si e ao outro a fortunas impensadas, a lugares de criação da vida e de si mesmo ainda inexplorados. Tomar a si mesmo como uma obra de arte a ser formulada, lapidada, pintada em cores ou cantada em sons harmônicos, [...]. (RAGO, 2010, p. 65)

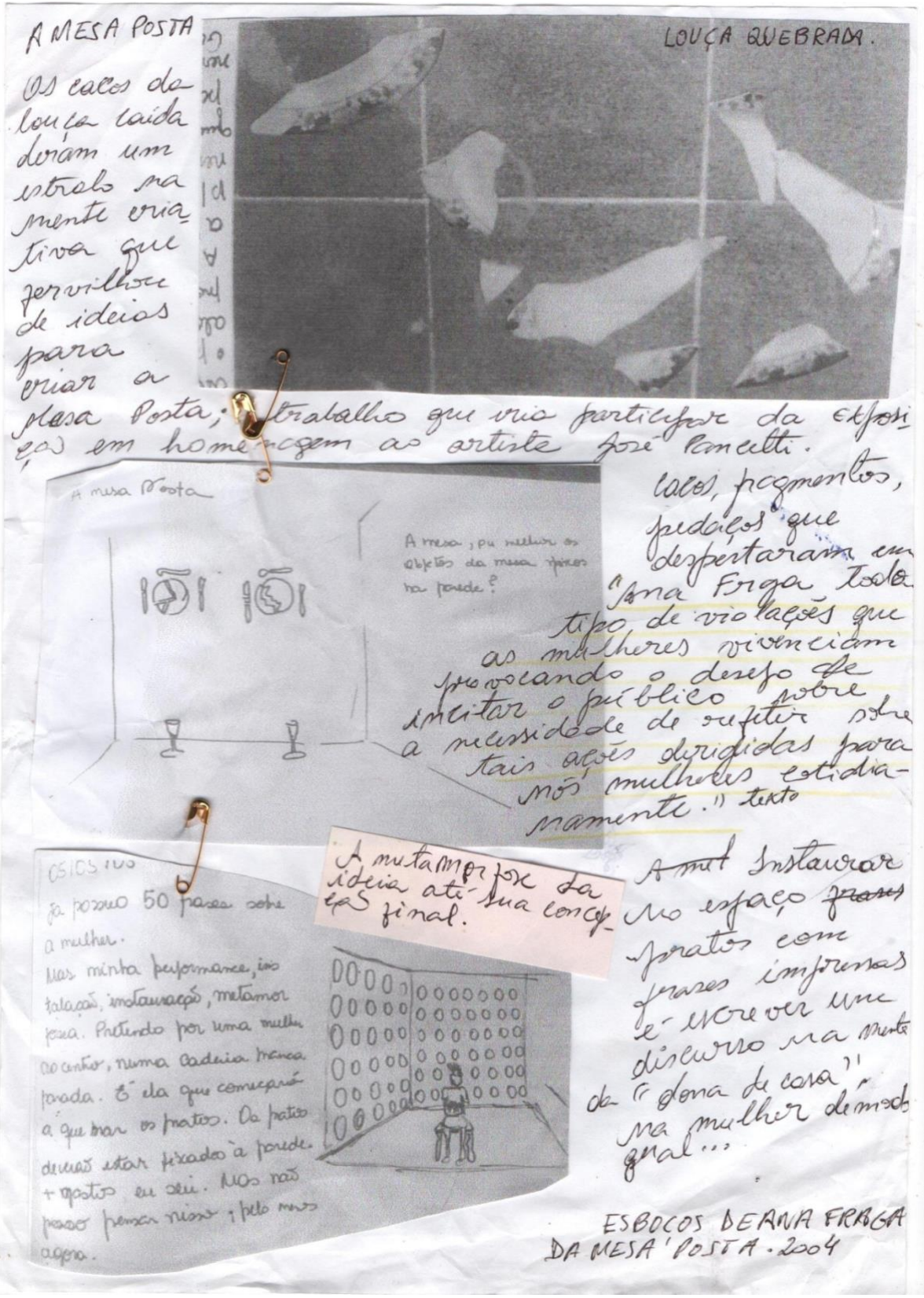


Figura 61 – Geisa Lima. Mapa 2.

3.2.3.2 *As 7 Vidas de Cassandra*

Para a elaboração de *As 7 Vidas de Cassandra* foram realizados sete ensaios, nos quais a linguagem da performance perpassou todo o processo. Coloquei-me, novamente, como cada uma daquelas personagens em suas roupagens e modos de vida e assim trabalhei com minha própria imagem na construção e desconstrução das histórias.



Figura 62 – O conjunto de fotografias acima são representações das 7 (sete) encarnações, sem as interferências.

Na produção de *As 7 Vidas de Cassandra* existe o viés autobiográfico, pois trata-se da narração das histórias das minhas vidas passadas, aludidas à figura de Cassandra. Nesse processo, então, expõe-se a dualidade entre a guarda dos sentimentos íntimos e sua abertura ao público. “Existe um lugar quase pontual que o corpo inteiro assinala na experiência espacial da passagem... Desde meu quase naufrágio, costumo chamar de alma esse lugar. A alma mora no ponto onde o eu se decide.” (SERRES, 2000, p. 8 *apud* CANTON, 2009, p. 53)

O duplo papel que vivenciei no processo criativo e durante a escrita levou-me a (re)construir, de modo intuitivo, as lembranças, ideias, métodos e, sobretudo, as histórias de vida de cada uma destas mulheres, as quais são (re)escritas e ganham vida novamente.

Os três pilares da instalação foram a transcendência, os sentimentos e a violência. “Nesta perspectiva, as emoções devem ser analisadas no contexto psicossocial de cada um, pois podem fazer transcender ou aprisionar os sujeitos, possibilitando reflexões libertadoras ou cerceadoras da existência humana”. (SAWAIA, 1997 *apud* MAHEIRIE, 2002, p. 38). Assim, o gesto de transcender e os sentimentos do artista não podem ser mensurados, dissecados.

Com relação aos materiais e procedimentos, pode-se dizer que foram variados: utilizei no baú de sinhazinha, gaze, fotografia, cola, linha preta, tinta, esmalte vermelho e papel florido; no baú de escrava, ferro velho e enferrujado, pregos, papel, tinta, correntes de ferro, arames, elementos que aludiam à escravidão, assim como a cor preta e vermelha propunham dramaticidade; o baú da Arábia I, revesti com renda preta, formando uma escultura semelhante ao *niqab* e também desenhei à lápis um par de olhos entre o véu; o baú da Arábia

II, forrei com tecido vermelho brilhante e por dentro colei um pó dourado, brilho, pendurei correntes douradas e, por fora, desenhos de mulheres violentadas; no baú indiano desenei o Taj Mahal com uma rachadura vermelha, uma pintura da deusa Kali e, no fundo, colei várias miçangas que foram manchadas por respingos de tinta; no de escocesa, forrei com tecido xadrez, fazendo referência ao Kilt (uma roupa típica na Escócia), possuía rasgões pintados de tinta vermelha e preta, onde coloquei fotografias, ou seja, as perfurações eram as “feridas no tecido da alma”. Já no baú referente à atualidade, coloquei pedaços de espelhos, fragmentos de textos/escritos de alguns de meus diários, fotografias, poesias, além de um cadeado, anel, concha, corrente com coração e seis pequenos baús. Portanto, a vida atual representa “uma caixinha de Pandora”, com as minhas vivências de dor, onde os fragmentos se unem, refletindo como espelho as vidas das outras seis personagens; assim, dentro da obra, esta vida significa tanto o ponto inicial quanto o de chegada.

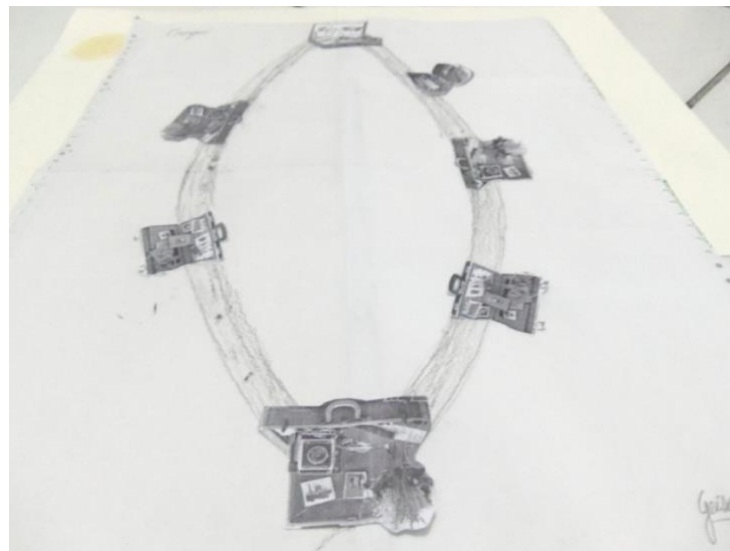


Figura 63 – Croqui de *As 7 Vidas de Cassandra*.

Cada baú foi caracterizado de acordo as personagens e suas histórias, seja através das propriedades matéricas dos elementos usados, seja pelas fotos e desenhos dispostos em cada um deles.



Figura 64 – Baús de *As 7 Vidas de Cassandra*.

A construção da obra aconteceu nas seguintes fases: produção dos baús em compensado, iguais em tamanho e cor; processo de interferência nos baús, por meio de colagem, incrustações, desenho e pintura; levantamento de imagens sobre as vidas das personagens e suas culturas; seleção das roupas e objetos para as performances dos ensaios fotográficos; realização das fotografias, desenhos e pinturas; triagem para a ação de interferências manuais, perfuração com grampos e pregos, queimaduras, costuras, incrustações e ranhuras, rasgos, remendos, manchas (metáforas das violências que muitas mulheres vivenciam). Também adotei o esmalte vermelho como espécie de tinta que remetia ao sangue, por conta de sua textura.



Figura 65 – Conjunto de desenhos e fotografias representativas de *As 7 Vidas de Cassandra*. Foto: Geisa Lima.

Dentro desse espaço de produção os sentimentos se transformavam, pois cada baú foi um lugar de reviver a dor, mas também de impulsionar a força criativa, uma forma de incorporar personagens diferentes. É estranho e provoca incômodo manipular imagens como essas, que expõem a realidade, a violência latente do dia-a-dia. Procurar conhecer e redefinir as dores das minhas sete vidas apontou para a construção de *As 7 vidas de Cassandra*, neste espaço e tempo atuais. Consequentemente, a instalação se tornou um portal pelo qual as imagens e sentimentos se transformaram, tanto para mim quanto para o público. Os ensaios foram permeados por muita criatividade, por isso o volume de fotos tiradas foi imenso, chegando a ultrapassarem 200 fotografias em cada um deles. Destas, utilizamos 125, além de 26 desenhos/pinturas.

É importante trazer o debate sobre a criação como rede, proposto por Cecilia Salles (2015), uma vez que as duas obras tratadas nesta dissertação estão imersas em uma rede de lutas, pensamentos e ações metafóricas que se assemelham e se diferenciam pelos percursos construídos por cada uma de nós. Colocar a memória afetiva e criadora em ações poéticas que consideram mais do que o resultado ou objeto final, propõe reflexões sobre o processo; isso ativa o que Salles define como o conceito de inacabamento, o que é próprio dos processos artísticos contemporâneos, posto que todos os objetos e ações podem vir a se tornar outra coisa, outra obra, a se modificar sempre. A força que impulsiona nossos trabalhos tem a ver também com o desejo de transfigurar o que foi realizado em *A Mesa Posta* e em *As 7 Vidas de Cassandra* – prova disso são as outras obras/leituras que propomos a partir delas.

O universo da dúvida, da mutabilidade, faz com que nós, artistas, tenhamos sempre incertezas sobre o que vai funcionar ou não na obra em sua interlocução com o público; isso fica bem evidente ao analisarmos os escritos, cartas ou diários feitos por artistas, principalmente na relação de construção de suas obras. Percebemos essa angústia e insegurança nas páginas do diário de Ana Fraga, a respeito de *A Mesa Posta*; seus esboços mostram que “alguns dos documentos dos processos, com os quais lidamos, são testemunhas dessa característica da criação: são guardados rascunhos, anotações ou esboços, ou seja, tentativas de obras que podem um dia vir a ser recuperadas” (SALLES, 2015, p. 17). No entanto, por outro lado, a liberdade, a não-linearidade e as escolhas feitas, demonstram as linhas de forças criadas e o conceito de rede. Para além de falar da rede de criação também tentamos adotar uma abordagem nessa perspectiva, onde seus nós representam as ações de natureza recíprocas, as quais levam para a cena inter-relações, confluências, abalos, comunicações entre as obras e artistas.

A Mesa Posta e As 7 Vidas de Cassandra, enquanto obras abertas e trabalhos intersemióticos, apontam para documentos de processo que demonstram a diversidade de linguagens e de elaboração, costurada por uma variedade de formas de fazer. Elas se opõem à ideia de objeto fechado sobre ele mesmo.

O desenho de criação, na especificidade das artes visuais, age como campo de investigação, ou seja, são registros da experimentação: hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual. (SALLES, 2015, p. 111)

Durante a criação, o artista reflete e avalia o que está produzindo, os prós, contras, implicações, discursos, na busca de respostas que melhor lhe satisfaçam. Ao longo dessas tentativas acontecem erros e descobertas que servem para auxiliá-los em outras produções.

Observamos, até aqui, a textura semiótica dos processos criativos, isto é, conhecemos as linguagens que compõem os sistemas que geram as obras desses artistas. Em um olhar mais atento, procuramos compreender os diferentes papéis desempenhados pelas linguagens verbal e visual em cada processo. No entanto, poderíamos ir um pouco mais além, se tivermos em mente o propósito de compreender as redes do pensamento em criação. A maneira como imagens e palavras se inter-relacionam [...]. (SALLES, 2015, p. 108)

A linguagem verbal e visual, juntas, em um processo comunicativo, em uma rede, mostram o poder sígnico presente nas duas obras.





Figura 66 – Fotos da obra *As 7 vidas de Cassandra*. Foto: Geisa Lima.

3.2.4 “O corpo ainda é pouco” (1989)

Servir-se das diferenças, das violências da própria arte, e fazer destas um uso contestador, quer dizer que é possível contrapor o caráter oprimido ao caráter opressor do campo, isso se evidencia na ação de fazer vibrar ideias e imagens, abrir o ato criativo para intensidades interiores, de fazer da arte lugar de oposição também à ela própria, uma vez que não há apenas práticas artísticas libertárias, mas existem formas perversas de criações asfixiantes a favor do sistema. O incômodo causado por algo pode despertar certa violência em nós e isso induz a pensarmos sobre determinada questão e produzir conceitos ao seu respeito. “O pensamento seria, por assim dizer, algo a ser acionado, violentado por diferentes encontros e afecções [...]” (LEVY, 2011 *apud* OLIVEIRA; MOSSI, 2014 p. 191)

Somente assim a arte estará a serviço da expressão coletiva e do trabalho mais significativo com a matéria, porque ela, em sua constituição e sua força viva, já traduz a mensagem, sem precisar de formatações que lhes distorçam em vibrações venenosas.

O tipo de criação aqui trabalhado talvez não tivesse espaço germinativo em outros lugares, por isso a experiência de estudar as duas obras e suas conexões foi extraordinária, por mostrar como a apropriação da “violência”, a forma como ela foi tomada na construção e desfecho dos trabalhos, é de um significado totalmente rizomático. É imprescindível compreendemos que, “se formos esperar que grupos militantes tradicionais tomem consciência desse problema para se mobilizar, corremos o risco de esperar por muito tempo.

Frequentemente, quem faz a transgressão são indivíduos isolados, ‘loucos’ mesmo” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 111). Nesse sentido, tanto Ana, quanto eu, somos/fomos tachadas muitas vezes como loucas, por propormos, através da ação/performance violenta, o “parimento” de imagens artísticas e contestadoras.

Nós trabalhamos com a performance dentro dela mesma, como ato político, criativo. Numa ação de nos colocarmos como antropófagas contemporâneas, optamos (cada uma ao seu modo) pela “[...] performance como o melhor meio didático. [...] Esse aspecto performático na verdade caracteriza todo o texto. Ele tem a ver com o modo de escrita que não hesita em se deixar” (RAGO, 2013, p. 14). O discurso silenciado se transformou nas obras que ganharam um contorno de estilhaçamento e violência, ação também presente no texto, o qual descreve, desarmando, a partir da teoria e da experiência estético-poética.

Nos meus trabalhos, nos quais o tema do feminino surgiu literalmente nas frases, na reprodução de ofensas proferidas por homens, ou que estas denunciavam um ato violento desencadeado por uma mulher, em todos eles, o ponto de partida para mim era o questionamento desses modelos aceitos e da sua reprodução. (FRAGA, 2017)

O discurso silenciado, carregado de frases e preconceitos culturais foi transferido para os pratos, em *A Mesa Posta*, juntamente com a ação da performer Barbara Ferreira; a violência, atuante como princípio, interferiu diretamente no comportamento do público presente na exposição, o qual optou por uma violência performativa (ao quebrar realmente os pratos) ou por uma violência simbólica (ao levar o prato como uma lembrança, um pedaço da obra). Para a artista, “não só as observações mais íntimas, mas a própria reação do público em cada proposta me fazia repensar a mim mesma e a potência da presença do outro e sua forma de participação na obra” (FRAGA, 2017). Assim, o exercício do si ocorrer num movimento de reconstrução a partir do contato com os outros, nesse caso, com os visitantes da exposição.

Para Ana, durante a ação de *A Mesa Posta*, o intuito era criar o momento do estopim, permitindo que o público entrasse também em cena, até que “a obra” fosse totalmente destruída. Porém, a ação coletiva levou a proposição a outra resposta diferente da esperada pela artista; restaram então fragmentos da obra, espalhados entre o público e a caixa branca de madeira. A emoção se apresentou a partir da destruição/violência e marcou os que estavam presentes na exposição, confirmando para a artista, que o público foi o verdadeiro performer. “A potência poética se expressava na repetição do ato violento, no desfecho em destruição. Se por um lado a minha abordagem criativa explora o âmbito da violência feminina, em contrapartida me utilizo desta na ação para revelar e expor a tensa relação com o feminino” (FRAGA, 2017). A experiência de ser mulher possibilita levar a dor e sua violência

antropofágica para o campo da arte, desconjuntando as táticas que regulamentam esse campo; para Fraga, essas experiências de aspecto íntimo, conduzem o corpo para sensações de um espaço mítico.

Em *As 7 Vidas de Cassandra* os reflexos das vidas de cada uma das seis mulheres, ao lado de minha vida atual, conduzem também a este caminho mítico, mas sem deixar de lado a experimentação com a ação de violência. O percurso proposto ao visitante, indica uma espécie de ritual, pois o observador tinha de entrar na elipse e esforçar-se – em posições desconfortáveis, às vezes – para capturar os pormenores da instalação e sentir, de modo íntimo, a força presente naqueles olhos e corpos.

Sobre as performances, vários sentimentos envolveram a produção das imagens: tensão, desespero, desconforto, tristeza, vontade de gritar, correr, fugir, vazio, sensação de sufocamento e angústia. Recriar as vivências dessas mulheres, significou passar por momentos muito fortes; sensação que, por sua vez, reverberou também no público, o qual ficou estarecido e chocado com o trabalho; e isto representou o valor das vidas destas mulheres, uma vez que a obra ganhou peso a partir desses elementos.

Algumas pessoas foram importantes na construção de *As 7 Vidas de Cassandra*, entre elas amigos e familiares que participaram na realização, como fotógrafas ou como performers. São os casos de Geiziane, Joyce, Janacira, Camile, Fabiano, Fernando e Genilson. Foram realizados sete ensaios, nos quais a maioria dessas pessoas estava sempre presente para ajudar na elaboração e feitura das imagens. Nesse processo compositivo alguns elementos foram observados: posicionamento na cena, composição, o enquadramento, cores, expressão e luz, ou seja, o que pudesse interferir no resultado.

Em entrevista, algumas relataram quais foram as formas em que contribuíram no processo e como a obra marcou os seus sentidos. Geiziane Maria, 30 anos, foi fotógrafa em alguns momentos e performer apenas uma vez. Relata:

O que me marcou mais foi a indiana em virtude do sofrimento ao qual a imagem representava. A princípio fiquei receosa, pois nunca havia me deixado fotografar para nenhuma atividade e/ou exposição, mas depois percebi a importância do trabalho e me deixei levar e passei a sentir um sentimento que refletia na imagem [...]. (informação oral)³⁶

³⁶ Entrevista à participante Geiziane Maria, em 2017.



Figura 67 – Fotos de *As 7 Vidas de Cassandra*, com participação de Geiziane Maria e Joyce Oliveira.

A performer Geiziane Maria é a mulher presente na fotografia com a bata verde, onde sua cabeça está deslocada, assim como as das demais figuras femininas. O deslocamento pode ser interpretado de muitas maneiras, porém, ao tomar a decisão de rasgar as nossas cabeças e colá-las fora do seu lugar, busquei trabalhar com a ideia de não termos o poder e controle nem sobre as ações do nosso corpo; assim, de certa forma, os pensamentos tentam fugir, se desprender da realidade, de sua frieza e sofrimento. Esse tipo de ação também foi utilizado em outras imagens, demonstrando, não a incapacidade de pensar da mulher (ideia disseminada ao longo da história), mas, a ausência ou privação (a que lhe submeteram) de expressar suas opiniões.

Algumas fotografias interferidas possuíam escritos, como essas duas do conjunto de imagens da Índia. Seguem alguns dos pequenos fragmentos poéticos: “A companhia delas era ao mesmo tempo um alento e uma dor, me vestiam, me cobriam de jóias de riqueza, mas me prenderam e desejaram a minha morte [...] como ele fazia com suas mãos [...] tatuagens de dor...”. Também: “Pulsa inquieto o desejo de olhar e dizer o que calado está lá no fundo; o olhar fugitivo dizendo em seu vazio o que talvez todas as palavras não pudessem dizer”. O desejo era, de alguma forma, usar a poesia e escritos de diários, junto dos demais signos, para compor um discurso potente.



Figura 68 – Foto da exposição de *As 7 Vidas de Cassandra*.

No que se refere à exposição, quase todos os participantes mencionados estavam presentes na abertura. Sobre a exibição ao público, foi relato por Geiziane, que a obra provoca “um choque de realidade. Perceber que aquelas imagens refletem o que acontece. Foi angustiante ver as cenas” (informação oral)³⁷. A colaboradora ainda foi indagada sobre a reação que percebeu nos visitantes da exposição em que Cassandra estava exposta e, ainda, se considerou o trabalho relevante para o campo artístico, social. Ao que respondeu:

As pessoas acharam um máximo. Um ar de mistério e ao mesmo tempo algo tão real e visível no dia-a-dia. Este trabalho é relevante para o campo artístico pela beleza, empenho e exclusividade da obra. No campo social tem muito significado, pois é um assunto cada vez mais comentado e evidenciado nas mídias sociais. E mostra as diversas formas de sofrimento e que isso não é somente de agora e sim de algo que faz parte da nossa história. (informação oral)³⁸

Ao olhar a instalação e ter acesso aos discursos acima, percebemos que o espírito provocativo e abjeto do espaço montado fustigou nas pessoas reflexões e sentimentos variados, que se estabeleceram também conforme os modos de participação e contato com a obra. De acordo com Fabiano, o resultado do trabalho foi “satisfatório, tendo em vista a recepção do público, que ficou bastante curioso com o projeto, sendo o mais visitado da exposição” (informação oral)³⁹. Verifica-se, desse modo, que algo do campo pessoal de minha vida impactou outras pessoas, perpassando de algum modo também por suas histórias. Para a participante Janacira, a obra é relevante,

[...] pois mostra a cultura dos tempos anteriores em “relação aos de hoje”, de que a mulher era obrigada a viver sua vida em função do cuidado do lar, da família dos filhos, [...] ainda era obrigada a manter relações e práticas de fetiche para satisfazer não a vontade dela que não é prevalecida e sim a do marido (informação oral)⁴⁰.

Janacira Almeida, participou da obra *As 7 vidas de Cassandra*, uma vez na condição de fotógrafa, mas estava presente em todas os encontros na organização das cenas, além de também ter visitado a exposição. Segundo ela “[...] o que mais me marcou foi cenas fortes de agressões, como puxões de cabelo, uma condição em que a mulher se torna vulnerável e não é tratada de forma humanizada e sim como objeto de desejos sexuais, uma simples mercadoria”

³⁷Entrevista à participante Geiziane Maria, 2017.

³⁸Ibidem.

³⁹Entrevista à participante Geiziane Maria, 2017.

⁴⁰Entrevista à participante Janacira Almeida, 2017.

(informação oral)⁴¹. As imagens que seguem simbolizam bem o que foi dito nas linhas acima, desnudando, de maneira performática, questões presentes no cotidiano.



Figura 69 – Fotos das 7 Vidas de Cassandra

Ainda de acordo com Janacira, sua

[...] experiência perante a obra foi de imaginar Cassandra tendo que passar por tudo que viveu e não poder seguir sua própria vida, era tratada como prisioneira para realizações de práticas de fetiche sexual. Minha sensação foi de repúdio, revolta [...]. (informação oral).⁴²

Mas ela simboliza também resistência, pois é “[...] uma prova viva de que as mulheres eram e ainda continuam sendo tratadas como um símbolo sexual do desejo machista” (informação oral)⁴³.

O resultado do trabalho foi de uma forma árdua trabalhosa, mas de maneira espetacular, onde foi demonstrado ao público a vida que Cassandra viveu de sofrimento de ser prisioneira de um lar [...]. A reação que foi percebida nos visitantes foi de espanto de perceber de que tal forma a mulher passa por humilhações e maus tratos [...]. (informação oral)⁴⁴.

A participante Joyce Oliveira, também estava presente em quase todos os ensaios, atuando principalmente como fotógrafa, sendo performer apenas no ensaio relacionado à Índia. Para ela, a obra provocava uma espécie de “sentimentos de batalha, pois Cassandra lutou em todas as suas vidas. Participar deste momento teve um enorme significado para mim, pois me mostrou diversas realidades que auxiliou na minha formação como pessoa”. (informação oral)⁴⁵.

⁴¹Entrevista à participante Janacira Almeida, 2017.

⁴²Ibidem.

⁴³Ibidem.

⁴⁴Ibidem.

⁴⁵Entrevista à participante Joyce Oliveira, 2017.

Por ter participado de seis performances, Joyce disse que

[...] foi uma experiência renovadora e inesquecível, onde aprendi e entendi muito mais sobre vários sentimentos a respeito das vidas de uma mulher, a real carga que trazemos desde tempos mais distantes [sendo que] o momento mais marcante foi fotografar Cassandra sendo escrava. (informação oral)⁴⁶



Figura 70 – Fotos de *As 7 Vidas de Cassandra*, com participação de Fabiano.

O participante Fabiano, por sua vez, esteve como personagem em dois ensaios e visitante da exposição. Segundo ele, “todos foram marcantes, pois me colocaram em análises de pontos de vista não antes observado, um desdobramento de emoções”. (informação oral)⁴⁷. Os momentos dos quais participou como performer foi no ensaio da Escócia e o da Escrava. Questionado sobre as provocações da instalação, ele disse que a sensação foi

[...] a melhor possível, visto a priori da autora em colocar em uma análise temporal as suas vidas passadas, mostrando ao visitante suas heranças, tragédias, amores e vivências experimentais. Uma Odisséia de sentimentos, colocada por quem não só desnudou a alma, mas a mostrou em 7 facetas diferentes. (informação oral)⁴⁸

Em meio ao interesse de reviver momentos de épocas diferentes, as reações de curiosidade que foram despertadas nos participantes os levaram a buscar e entender de que modo deveriam se colocar no ambiente que eu propunha. Indagado sobre a relevância do trabalho onde também colaborou como performer, Fabiano respondeu que a obra teve valor,

⁴⁶Entrevista à participante Joyce Oliveira, 2017.

⁴⁷Entrevista ao participante Fabiano Bezerra, 2017.

⁴⁸ Ibidem.

[...] pois leva a uma autoanálise reflexiva de como levamos o nosso transcendental, trazendo à tona nossos duelos internos que são inerentes e universais a todas as criaturas, o homem conhecendo a si próprio, enfim, ofertado aqueles que lutam a árdua guerra do existir, e apesar dos apesares, resistem.(informação oral)⁴⁹

3.3 PELE, ARTE E GUERRA

Qual a relação misteriosa entre uma obra de arte e um ato de resistência, uma vez que os homens que resistem não têm nem o tempo nem talvez a cultura necessários para relacionar-se minimamente com a arte? [...] Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo. (DELEUZE, 1999, p. 13)

Deleuze defende que o ato de resistência representa um ato de arte, pois a contra-informação, quando colocada como uma obra de arte, pode se tornar uma forma de resistência, criando espaços-tempos diversos. Assim, podemos vincular tal ideia às duas obras em estudo, já que o trabalho desenvolvido acontece no sentido da revolução molecular e perpassa por uma atitude do tipo ética e política, pois combatemos nos campos da arte e da cultura.

A arte ocupa um lugar de expressão coletiva e, dependendo do contexto e uso a ela atribuído, pode ter um papel revolucionário em termos de conteúdos, um esqueleto ou uma silhueta de papel, por meio do qual, outros sujeitos compreendem os enunciados que tratam da resistência. É preciso desterritorializar e reterritorializar o sentido, para que modos plurais possam insuflar signos rizomáticos, emancipatórios, e encarnar nas línguas um exercício do poder e resistência, um exercício menor ou intensivo. Assim, opor o caráter oprimido dessa língua à sua maneira opressora, construir um caminho “[...] por onde uma língua escapa, um animal se introduz, um agenciamento se ramifica. [...] Ter o sonho contrário: saber criar um tornar-se-menor” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42).

A problemática micropolítica não está na esfera da representação, mas no plano da produção de subjetividade. Para ela acontecer e produzir novas maneiras de singularização, depende de invenções de práxis variadas.

⁴⁹ Entrevista ao participante Fabiano Bezerra, 2017.

Tais mutações da subjetividade não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular como tecido urbano, [...]. E se isso é verdade, não é utópico considerar que uma revolução, uma mudança social a nível macropolítico, macrosocial, diz respeito também a questão da produção da subjetividade, o que deverá ser levado em conta pelos movimentos de emancipação. (GUATTARI; ROLNIK, 1996 p. 26)

As instituições e muitos artistas, por suas vezes, estão a favor da produção em massa e da cultura serializada que servem para encaixar nos indivíduos comportamentos normalizados como naturais e únicos. É assim como se produz uma falsa coletividade e destrói-se os desejos individuais das pessoas, através da produção do oprimido e de seu papel social, a coisificação dos sujeitos e de sua alma; o isolamento e mutilação por meio da maquinaria; instituições, armas e linguagem a serviço da dominação.

Cabe avaliar que esses desafios que propomos no campo da arte são formas de micropolítica, que impulsionam elementos moleculares na busca de processos de singularização.

[...] até hoje minhas irmãs às vezes falam: ela não sabe gerir uma casa! Eu digo [...] pra quê que eu quero aprender a gerir uma casa?! Deixa que a casa mesmo vai gerir por ela mesma, tem a sua própria gerência. [...] Por não saber fazer essas coisas de mulher você também cria uma indisposição com os homens porque você não [...] pode sair com os homens, na minha época não podia né?! Não era o mundo em que eu tinha abertura, mas também com as mulheres eu também nunca tive abertura [...] Às vezes minha irmã fala: você tem que ter pulso com a menina que tá trabalhando. Eu fico assim... Poxa a menina já chega cansada da casa dela, fazer as coisas, ainda vou ficar ali no ouvido: ah, limpa ali de escovinha. Não é um, um negocinho bem limpo, que isso vai me fazer feliz, pode fazer outras mulheres felizes e tal, tudo bem. Então eu acho que o máximo que eu cheguei foi quando fui mãe sabe? Que aí eu acho que, eu disse [...] mas também tem horas também que sabe? Sumo assim do [...] que é de praxe. (FRAGA, 2017)

Quando Ana Fraga cita o termo “praxe”, podemos falar que as microrrevoluções vêm costurar nos espaços, na arte, nos sujeitos e seus fazeres, discursos implosivos para minar as engrenagens da sociedade e realizar microrrevoluções feministas, pois as “[...] minorias: elas representam não só pólos de resistência, mas potencialidades de processos de transformação [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 75).

Modificar as representações sobre a mulher é tocar no plano da sua sexualidade, posto que isso ainda define as relações de poder e a geração do corpo social como um todo. As competências criativas destes indivíduos precisam ser valorizadas, uma vez que é no exercício delas que podem surgir as microrrevoluções, desarmando as instituições; “[...] qualquer ruptura com o modo de funcionamento de nossa sociedade passa, no mínimo, por um devir mulher [...]” (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p. 81).

A proposta desenvolvida na dissertação diz respeito a esse diálogo entre nós duas, através das obras; a estrutura montada e remontada é uma espécie de ruptura com relação ao que a academia pede

É que, por mais eficientes que sejam as estratégias de dominação, há sempre um ruído, uma imagem, um riacho, uma tatuagem, um corpo, uma canção, um desejo, uma narrativa, uma trama, um acontecimento capaz de produzir fulgurações, reverter uma força bruta, reinstaurar a potencialidade da vida, contaminar, distribuir, liberar, neutralizar ativamente as forças reativas. (MOREIRA, 2002, p. 166)

Percebe-se que a revolução, ao nível micropolítico, é inseparável da produção de sentido, de semiotizar, de subjetividade; os discursos podem se “encarnar no corpo” por meio de imagens, palavras, das relações sociais. Na obra *Micropolítica: Cartografia do desejo*, os processos de singularização são definidos como a capacidade que o indivíduo tem de viver ao seu modo, em suas ações e pensamentos.

Uma política que persiga a subversão da subjetividade de modo a permitir um agenciamento de singularidades desejantes deve investir o próprio coração da subjetividade dominante, produzindo um jogo que a revela, ao invés de denunciá-la. Isso quer dizer que: ao invés de pretendemos a liberdade (noção indissolavelmente ligada a de consciência), temos de retomar o espaço da farsa, produzindo, inventando subjetividades delirantes que, num embate com a subjetividade capitalística, a façam desmoronar (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 30).

Pode-se propor as microrrevoluções através de imagens, discursos, fala, dança, fotografia, poesia, e rebater o que está dado ao criar “[...] objetos singulares, envolvidos num processo geral de desterritorialização, objetos poéticos enquanto rupturas de percepção, enquanto composições de processos de sensibilidades, de representações heterogêneas [...]” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 82). Dois caminhos desenham a ação de politizar a política para a revolução molecular da ruptura, do devir, são eles: o libertário e o poético; nesse sentido, o corpo vem para ativar o intertextual, rebelando-se contra a revolução de tipo totalitária que não modificou a vida das pessoas positivamente.

A “revolução molecular”, numa perspectiva rizomática, no que concerne ao pensamento e a constituição de dispositivos, é uma via de surgimento de estruturas de defesa e afronta; ou seja, são “[...] dispositivos vivos, porque encarnados no próprio campo social, [...]” (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 125, grifo dos autores), harmonizam forças e singularidades delirantes.

Guattari e Deleuze (1995) tratam sobre a diferença entre o pensamento que vigora na nossa sociedade – um que nunca compreendeu a multiplicidade – e o pensamento que eles

defendem e que tentamos utilizar na leitura das obras: um caminho do tipo rizoma, que aponta para o heterogêneo, suas comunicações transversais e a produção de outros desejos, de fluxos semióticos e sociais. A ruptura, enquanto ponto chave, é basilar porque todo rizoma, a qualquer instante, pode sofrer uma abertura e tomar outros cursos. Um rizoma é feito de platôs. “[...] o Estado foi o modelo do livro e do pensamento: o *logos*, o filósofo-rei, [...]. Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 35, grifo dos autores)

Nesse sentido, o devir feminino tem relação com a economia do desejo que pode pôr em xeque um certo tipo de intenção da produção das relações sociais. Assim, precisamos falar também de um devir minoritário, da luta contra as formas dominantes, posto que o devir-mulher tem a ver com a possibilidade de singularizar.

Ao considerar o sistema artístico como exercício do poder ou oposição a isso, entendemos que, na composição feita em *Kassandra*, os processos diversos instigam os sujeitos a terem outras posturas perante a arte e a vida, porque percebem a sua capacidade de intervir na ordem do discurso, dando forma a saberes diversos. Isso ocorre, por exemplo, porque a obra apresenta uma série de fotografias que tratam de relações de forças desenvolvidas entre mulheres (de origens e personalidades distintas), seus companheiros/agressores e seus percursos de sofrimento e luta.

Ana Fraga e eu, nossas obras analisadas, fazemos parte de um contexto estigmatizado em múltiplos sentidos, por isso almejamos jogar com a ideia de escrita marginal ou menor. *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Kassandra* discutem e tentam perfurar as caricaturas machistas, ao questionar, na produção artística e na vida, os papéis simbólicos atribuídos a elas ao longo do tempo. Nós também integramos esse grupo posto como marginal, “minoría”, por isso é urgente “[...] criar as condições de reinvenção de uma memória da subalternidade apagada pelo sopro da brutalidade [...]” (ROLNIK; GUATTARI, 1996, p. 176)

No universo de escamoteamento da produção feminina, podemos falar que nossos trabalhos fazem parte de uma literatura menor, produzido por uma minoria, em luta contra uma língua, arte, cultura, consideradas maiores. Em um campo que, ao longo da história foi dominado preponderantemente por homens, as obras das artistas estiveram sempre vistas como menores, todavia, se mostraram revolucionárias e políticas.

Muitas mulheres artistas permanecem atuando no espaço compreendido como menor, e é exatamente daí que muitas lutas e questionamentos emergem, principalmente no que concerne às “pessoas-margens”. Durante séculos, muitos destes indivíduos foram

classificados como loucos e representavam perigo para a sociedade, isso porque, na realidade, discordavam do sistema e as interdições colocadas sobre eles os impediam de expressar livremente seus desejos.

É exatamente deste tipo de situação que surgem muitos revolucionários, mostrando a sua capacidade, sua força ativa, no sentido de transformação, criação e de realização de dobras para resistir. O ato de jogar com as cartas que dispõe, com o que está ao seu alcance, conduz ao processo de resistir e devorar, buscando pela rebeldia ou força selvagem-criativa, escapar das prisões colocadas pelas relações de forças.

Trazer à tona, nas duas obras, a multiplicidade marginal, e traçar linhas para diálogos, incide exatamente sobre a estrutura de funcionamento social, pois as “[...] formas que não são partidos, que não tem coordenação centralizada, mas que também não são espontâneas; formas nas quais o poder se dilui – enfim, isso tudo que você chamou de ‘rizoma’.” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 124)

Resistir por meio da arte, escrever puxando fios da autobiografia, significa repensar quem sou, é construir uma escrita de artista, enquanto um dispositivo poético-performativo na esteira – a exemplo de Daniela de Oliveira Mattos que desenvolveu a tese *Performance como texto, escrita como pele*.

As leituras realizadas aqui fazem abrir os sentidos e desencadear ideias que dizem respeito à produção de arte classificada como menor, a qual se torna um verdadeiro espaço para o embate com a matéria. Isso ocorre já que tudo nesse lugar está no campo político e tem o seu lado revolucionário de desterritorialização do corpo, como um todo e, ao mesmo tempo, uma reterritorialização espiritual, pois,

[...] tanto a coisa como as imagens não formam mais que uma sequência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras que podem ser percorridas em um sentido ou outro, de cima para baixo ou de baixo para cima. A imagem é esse próprio percurso, tornou-se devenir [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 33/34)

É urgente cada vez mais instaurar no campo da arte processos de despedaçamento, pois existe um sistema hierárquico, onde a linguagem se coloca como território, seja no exercício do poder ou, inversamente, de resistência a ele. Vemos aí a necessidade de modificar a lógica de autor e herói, narrador e personagem, para que seja possível criar o lugar “[...] por onde uma língua escapa, um animal se introduz, um agenciamento se ramifica.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 42)

4 (IN) CONCLUSÕES ALINHAVADAS

O discurso que perpassa as obras da presente investigação não é neutro, pois possui também sua face política e simbólica. Nesse caso, está carregado dos sentimentos e ideias meus e de Ana Fraga, dos nossos olhares de mundo. É preciso entender, dentro desse debate, que as obras estão, portanto, imersas na singularização; assim, não há sentido serem vistas como objetos científicos, pois escapam totalmente desse lugar de onde emergem.

Minha reflexão torna-se complexa, em múltiplos sentidos, posto que sou eu que falo, e o faço a partir do que eu mesma produzi, com base em meu olhar. Enquanto crítica, preciso posicionar-me, politizando o discurso de agora em relação ao discurso anterior ou, como trata Osmar Moreira (2002), usando de uma performance antropofágica, numa postura de caçadora, a fim de reler, de maneira mais ácida, o que foi dito.

Pensar o discurso da imagem, da poesia, do som, da pintura, do lugar de fala do dominante e do subalterno, é pensar também em formas de mostrar a necessidade de tomar posse do falar, do dizer, para que o discurso ganhe uma forma mais heterogênea. Nesse sentido, ao pensar sobre minha própria escrita (discurso), sobre a performance de mim mesma, também estou pensando em uma performance do outro, ou melhor, das outras, mulheres e artistas – já que a minha escrita também é a escrita do outro. Essa performance de autodeglutição é um modo também de atuar e agir com o outro. O discurso está no lugar, na proporção em que o lugar está no discurso. Assim como é imprescindível levar em conta o lugar de onde o texto surge, precisamos também pensar um pouco na trajetória minha e de Ana.

A dissertação proporcionou a possibilidade de construir novos conhecimentos e ampliar meus olhares sobre as áreas de estudo das quais me interesse. Fomentando o senso de investigação sobre aspectos que envolvam a cultura e as construções que os sujeitos desenvolvem no campo artístico-social. Os estudos que desenvolvi podem contribuir de forma significativa em reflexões sobre os sujeitos e seus fazeres, a sociedade e seus preconceitos.

Por isso, as obras podem se constituir como molas propulsoras no meu percurso de pesquisadora, na vida e na arte. A oportunidade é de grande valia, pois os estudos sobre a mulher precisam avançar para que a luz também se faça no contexto social e favoreça a ampliação de perspectivas dos sujeitos. Dessa maneira, a comunidade também poderá ser beneficiada, uma vez que, mexer com as feridas é necessário para seu processo de cura. De

uma maneira geral, provoco aqui modos de mudança através da arte, educação e produção de sentidos.

Pensar em uma ação antropofágica, uma performance caraíba, é criar uma forma, uma dobra transversal, de entender a arte como máquina criadora de símbolos (sejam patriarcais, desmistificadores, problemáticos, etc.). Tal movimento permite mostrar que, do lugar do objeto, podemos retirar outras linhas de construção de análise do mesmo; pensar de modo selvagem e visceral, tocando o próprio sangue, seria uma forma de limar pensamentos cristalizados sobre o seu próprio lugar e discurso.

Meus aliados e inimigos seriam então os mesmos: os meus pares do campo da arte, ela própria, como máquina de guerra... pensar, portanto, nos aliados e inimigos a partir do lugar do artista como devorador de imagens, seria desmontar e remontar *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra* – para além disso, seria desmontar e montar fragmentos da história de ambas as artistas. Seria pensar o objeto, enquanto teoria, visto que nos diários, nas cartas, estão as implicações sociais, históricas e políticas do que dizem as obras analisadas.

A presente discussão não fecha o texto como verdade, mas cria uma leitura possível sobre o trabalho de produção de sentido nas obras *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra*, sobre o movimento que Ana Fraga e eu desenvolvemos em direção de uma revolução micropolítica, ao mexer com a produção de nossas próprias subjetividades e, ao mesmo tempo, com a do público. Este mapa perscruta os processos criativos e de singularização, os nossos desejos de artistas, enquanto seres lutando para assumir o poder de viver ao próprio modo, dizer o que deseja, poder ser quem se é, com seu contorno único, de gestual e fala. A luta é ampla, pois os devires diferenciados, marginais, ainda precisam tomar de assalto os espaço no contexto social.

Procura-se, através dos processos criativos, por um caminho pela entropia e transversalidade, modos diferenciais de criação de devires, de tomar e encarnar a vida no corpo, o que quer dizer, produzir universos semióticos que liberem as microrrevoluções das mulheres artistas no espaço social. Pensando nessa perspectiva é que as obras ocupam o lugar de produção, disseminação de discursos e perfuração de outras imagens – até porque, o discurso não é inocente, pelo contrário, ele é corrupto.

A resposta oferecida através de nossas obras é pura ousadia, é poesia de deslocamento, corpo com voz. O texto foi montado como uma instalação, com seus desenhos cartográficos, ora aparentes, ora camuflados. Vemos, na imagem construída, a arte usada como meio de

resistir. A pesquisa empreendida pode nos conduzir à reflexão sobre quais são os espaços ou sujeitos que criam formas de transformação e outros sentidos para a arte.

Uma questão que pode ser colocada no contexto criado por esse texto é: que tipo de produção artística investe na modificação dos sentidos, formas e conteúdos, inseridos nos espaços artísticos como meios de dominação? Entende-se que nem toda a produção de arte investe contra o sistema de signos já estabelecidos – até porque, aceitá-los e replicá-los, por um lado, pode ser um canal de conseguir mais facilmente o reconhecimento no campo artístico.

Para Ana e eu, criar no campo dos símbolos é, ao mesmo tempo, usar o devaneio como forma de constituição dos signos e do si, é um caminho alternativo tomado, onde a delicadeza contrasta com a violência, e é nesse embate dentro da própria obra que se tecem resistências sutis de corpos que estão em luta constante. Por isso, é urgente pensar em como fazer política, pois as microrrevoluções necessitam de movimentos constantes para a modificação dos sentidos e, sobretudo, do seu próprio. A preocupação de cunho político é indissociável das obras, já que é neste campo de atuação onde encontramos meios que nos possibilitam a mobilização na luta por direitos.

Ana e eu nos rebelamos contra a nossa condição histórica, por meio da produção artística e acadêmica – duas frentes de luta –, colocando-nos como mulheres transgressoras dos símbolos e das experiências. Abordo *A Mesa Posta* e *As 7 Vidas de Cassandra* não como meros “resultados”, produtos ou objetos de arte a serem colecionados, mas como respostas às problemáticas da nossa vida. As ações performativas das obras evocaram o trabalho, o afeto, o toque, a liberdade, a força feminina, retomando os caminhos e as histórias apagadas dessas mulheres, capazes de ressignificar a si mesmas, às memórias adormecidas no corpo e vencer as imposições, mesmo sem terem superado inteiramente as dores da violência coletiva.

As obras promovem problematizações diversas onde a liberdade se apresenta como princípio na fabricação do si. Afrontar as práticas misóginas, causar estranhamento perante os modos de vidas existentes, ser inventora de coisas, sensações, fronteiras poéticas, criar relações estéticas na vida, recortar, inventar cruzamentos, trânsitos e trocas no contemporâneo. Tomar o lugar da cigana andarilha que usa alquimia para superar as adversidades da vida, as lutas, as guerras, a morte...

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

ARHAIMER, Rudolf. *Arte percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. Ivonne Terezinha de Farias. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

BARBO, Consuelo Vallandro. *Píxeis negros sobre tela, (ainda) sem título*. Cena em movimento nº 4. 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/53216/33653>>. Acesso em: 18 maio 2018.

BARBOSA, Ana Mãe. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 233-248, jan./abr. 2016

BARBOSA, Eduardo Romero Lopes. *O corpo representado na arte contemporânea: o simbolismo do corpo como meio de expressão artística*. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/eduardo_romero_lopes_barbosa.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2014.

BORDIN, Tamara Maria. SABERES, Natal RN, v. 1, n.10, nov. 2014, 225-235.

CASA 401. *A Mesa Posta*. Disponível em: <<http://www.pilula.com.br/casa401/ana.htm>> Acesso em: 18 set. 2018.

CANTON, Katia. *Corpo, identidade e erotismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. [Coleção Temas da Arte Contemporânea].

_____. *Espaço e lugar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. [Coleção Temas da Arte Contemporânea].

CARMEZINI, Maria. *A poética da mulher através da pintura*. Londrina, 2008. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2021-8.pdf>>. Acesso em: 24 ago. 2014.

SALÕES REGIONAIS DE ARTES VISUAIS DA BAHIA, 2007/2008, Juazeiro, Feira de Santana, Jequié, Alagoinhas, Vitória da Conquista, Itabuna. *Catálogo dos Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia 2007/2008*. Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB. Salvador. Disponível em: <http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2012/11/catalogo_2007-2008.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2018.

COLLING, Leandro. (Org.). *Dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *O ato de criação*. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeus da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural. *Assemblage*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

ENCICLOPÉDIA Itaú cultural. *Instalação*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

FERNANDES, Ciane. Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. *Anais ABRACE*, v.9, n.1, 2008.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. *Trajectoria da Vênus: leituras do corpo feminino na arte, do classicismo à Biopaisagem*, de Ladjane Bandeira. 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. pp. 129-160.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, -7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

FRAGA, Ana Maria da Silva. *Escumbros processos poéticos em performance-instalação*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

_____. *Ana Maria da Silva Fraga: depoimento*. Entrevistadora: Geisa Lima dos Santos. São Félix – BA, jun. 2017.1 arquivo em extensão mp3 (33'8'') Entrevista concedida à pesquisadora Geisa Lima dos Santos, no Ateliê Anexo, da Ana Fraga.

_____. *Ana Fraga*. Site da artista. Disponível em: <<https://anafraga.wordpress.com/>>. Acesso em: 20 out. 2017.

FRAGA, Ana Maria da Silva. *Ana Fraga*. Portfólio de Ana Fraga, com textos, 2014. Disponível em: <<https://anafraga.files.wordpress.com/2015/06/portifolio-ana-fraga-com-textos.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2018.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 2. Ed. São Paulo Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlos. *Mitos, Emblemas, Sinais*– Morfologia e História. Trad. Fedfrico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo, 2011.

GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. Subjetividade e história. In: _____. *Micropolítica: Cartografais do desejo*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GROS, Frédéric. *Aparrhesia* em Foucault. In: GROS, Frédéric. (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004a.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2018.

JORNAL NICOLAU. Disponível em: <http://www.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/af_nicolau49.pdf>. Acesso: 20 jun. 2018.

MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cuidar de si, dizer a verdade: arte, pensamento e ética do sujeito. *Pro-Posições*, local, v. 25, n. 2 (74), p. 157-175, maio/ago. 2014.

MACHADO, Arlindo. Fotografia em mutação. *JornalNicolau*, Curitiba, n. 49, p. 14-15, 1993.

MAHEIRIE, Kátia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. *Interações*, local, v. 7, n. 13, p. 31-44, jan-jun 2002.

MIDDLEJ, Dilson. Escombros de todos nós. In: BARTHOLOMEU, Cezar; TAVORA, Maria Luisa (Org.). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 27. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro 2013. 224 p. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/03/dossie-dilson.pdf>>. Acesso: 20 out. 2016.

MINGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

MOREIRA, Osmar Santos. *Folhas Venenosas do discurso*. Salvador: Editora Quarteto, 2002.

MOURA, Carla Borin; HERNANDEZ, Adriane. Cartografia como método de pesquisa em arte. *Anais do Seminário de História da Arte do Centro de Artes da UFPel*, n. 2, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/1694/1574>>. Acesso em: 18 maio 2018.

MOYSÉS, Elizabeth de Melo Camargo. *Abrigo da memória*. Campinas, 2004. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000330072>>. Acesso em: 15 set. 2014.

NADER, Maria Beatriz. Violência sutil contra a mulher: manifestações históricas. In: _____; LIMA, Lana Lage da Gama (Org.). *Família, mulher e violência*. Vitória: PPGHis, 2007. (Coleção Rumos da História).

OLIVEIRA Marilda Oliveira de; MOSSI Cristian Poletti. Cartografia como estratégia metodológica: inflexões para pesquisas em educação. *Conjectura: Filos. Educ.*, Caxias do Sul, v. 19, n. 3, p. 185-198, set./dez. 2014.

PEDREIRA, Jailma dos Santos. Reescrita de si: produções de escritoras subalternizadas. In: *Anais Eletrônicos do IV Seminário Nacional Literaturae Cultura*. São Cristóvão/SE: GELIC/UFS, 2012, p.1-12. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/IV_senalic/textos_completos_IVSENALIC/TEXT0_IV_SENALIC_195.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2017.

PERFORMATUS. *O poder de Beth Moysés*. Disponível em: <<http://performatus.net/o-poder-de-beth-moyses/>>. Acesso em: 19 dez. 2014.

PANEK, Bernadette. O livro de artista e o museu. Livro de artista: uma integração entre poetas e artistas. *Anais IV Fórum de pesquisa científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Ciganos*. 14. ed., ver. Belo Horizonte: Miguilim, 2003.

RAGO, Margareth. Ser mulher no século XXI ou carta de alforria. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de (Org.). *A mulher brasileira nos espaços público e privado*. 1 ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

_____. Dossiê Estéticas da Existência. (Org.). *Revista Aulas*, Campinas, n. 7. Unicamp, 2010.

_____. *A aventura de contar-se: feminismos escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RAMOS, Thaiale dos Santos Juriti. *Não nos calem! Não nos matem/ocultem, “eu”/”nós” existo/existimos!* 2018. Livro de artista.

RIBEIRO, Ana Paula Santos. Do silenciamento até os dias atuais: A história de superação das mulheres. 2018. Livro de artista.

ROVINA, Márcia Regina Porto. *A poética autobiográfica na arte contemporânea*. Campinas, SP: [s.n.], 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000436288>>. Acesso em: 20 set. 2014.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*

184, São Paulo, v.31, n.1, p. 183-203, jan./jun. 2008

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação*. Construção da obra de arte. Editora Horizonte, 2015.

SANTOS, Geisa Lima. *Da Série Diários: Poesias para um Cigano*. 2016. Livro de artista.

SOARES, Vera. Muitas faces do feminismo no Brasil. In: BORBA, Ângela; FARIA, Nalu; GODINHO, Tatau (Org.). *Mulher e política: gênero e feminismo no Partido dos Trabalhadores*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

SUZART, Elizabete Costa. *Só fora do quadrado. O corpo fala!*. 2018. Livro de artista.

VAIDERGORN, Izaak. *Alter-retratos: fragmentos de um jogo existencial*. Campinas, SP:

[s.n.], 2010. Disponível

em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000772350>>. Acesso em: 18 set. 2014.