

COMO ATRAVESSAR PAREDES:  
uma experiência no corpo

---

Jessica Kloosterman

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Escola de Belas Artes – Artes Visuais/ Escultura

**Jessica Kloosterman**

**COMO ATRAVESSAR PAREDES: UMA EXPERIÊNCIA NO CORPO**  
*arte, manifestações e urina*

Rio de Janeiro  
2019

**Jessica Kloosterman**

**COMO ATRAVESSAR PAREDES: UMA EXPERIÊNCIA NO CORPO**

*arte, manifestações e urina*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais/ Escultura.

Orientadora: Liliane Benetti

Rio de Janeiro

2019

Kloosterman, Jessica, 1972 -

Como Atravessar Paredes: uma experiência no corpo.

Jessica Kloosterman 2019.

66.f.: il. color.: 21cm

Orientadora: Liliene Benetti

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -

Universidade Federal do Rio de Janeiro,

Curso de Artes Visuais/ Escultura, 2019.

# COMO ATRAVESSAR PAREDES: UMA EXPERIÊNCIA NO CORPO

*arte, manifestações e urina*

**Jessica Kloosterman**

BANCA EXAMINADORA

---

Professora Liliane Benetti (orientadora UFRJ)

---

Professor Jorge Soledar (avaliador UFRJ)

---

Professor Ricardo Basbaum (avaliador UFF)



A Gustavo Gelli, por ter acompanhado e apoiado todos os meus *devires* artísticos, o que nunca é fácil numa perspectiva afetiva de vida a dois.





## Agradecimentos

À todos que acompanharam o meu processo – desde 2011 – agora cumprindo o fechamento de um ciclo para poder iniciar outro; aos professores do curso Artes Visuais que sempre me acolheram; aos que participaram das minhas proposições artísticas; grande carinho às meninas da performance *Procissão*; às minhas filhas Ludmila e Yasmin Gelli, sempre tão presentes ajudando a apagar as fronteiras existentes entre arte-vida; ao Gustavo Gelli, meu maior companheiro de todos os tempos; à Bárbara Guinle, que contribui tanto como fotógrafa quanto como performer; à querida Júlia Fraga, por ter me acompanhado durante todo o processo da escrita; aos sempre bons encontros com André Sheik, Nina Saroldi e agora com a Paula Borghi; ao meu querido amigo Rodrigo Pinheiro; ao coletivo que sempre dará muito certo: Alice Ferraro, Carine Caz, Dinah Oliveira e Jéssica Guia. À Beatriz Pimenta também. À minha amiga aquariana Paula Scamparini. À Liliane Benetti que topou, de primeira, a proposta para este trabalho de final curso. Ao Jorge Soledar, por me receber tão bem em seu grupo do LabPerformance. Ao Ricardo Basbaum por sua atenção. A Nadam Guerra, sempre pelas boas energias. Ao Bira Carvalho, lury Lobo (em memória), Karoll Silva e Alexandre Silva, pelo período de trabalho na Nova Holanda-Maré. À Nilda Rosa, com saudades; ao Carlos Tukano, sempre disponível para contar as histórias de sua etnia, os Tukanos. Ao Cildo Meireles, meu tio, que sempre me recebeu em seu ateliê junto a outras pessoas também; à Adriana Romeiro, minha prima e amiga desde o berço; à Patrícia Pinheiro pela ajuda em meu primeiro trabalho na III Bienal da EBA. Numa época mais antiga, a todas as trocas com Hugo Houayek. À Ester Cunha que, desde o início, me acompanha; à Carolline Tinôco pela convivência diária em dois anos no ateliê. Antes de tudo começar, a um piso firme construído pela escuta de Chaim Katz. À minha mãe Lúcia, sempre presente na minha vida; à minha ligação com meu pai Han Kloosterman (em memória); aos meus queridos irmãos Rebecca e Tjerk Kloosterman.



“A relação entre os níveis de intensidade e qualificação não é de conformidade ou correspondência, mas sim de ressonância ou interferência, amplificação ou amortecimento.”

Brian Massumi, *Parábolas para o virtual*.



## Resumo

A partir de sete performances artísticas utilizando a urina procura-se entender como algumas manifestações no corpo são atribuídas a fenômenos passíveis de *(des)corporificação*, na medida em que retiram do sujeito sua construção de indivíduo, pelas capacidades do corpo de transpor-se, projetar-se, agitar-se, separar-se, impregnar-se, compor-se e manifestar-se. Nesta pesquisa, a urina é tratada como uma *força* portadora de intensidades que atravessam o corpo e modificam sua relação com o espaço e tempo. Para os afetos, ao longo da História, sempre foi imprescindível dar sentido, por isso, a observação das relações dos corpos, atrelados ao espaço e ao tempo, conforma-se a cada crença e época. O resultado dessas influências deixa rastros para os próximos períodos, são sobrevivências que inspiram o presente. Na História da Arte, somente depois dos anos 1970, com o início da *performance*, é que os artistas puderam, a partir da própria experiência, explorar as potências afetivas de seus corpos. É nesse espaço, sempre aberto às experimentações, que um “corpo invisível” – dos afetos – decodifica movimentos do mundo gerados por *forças* ainda não compreensíveis.

**Palavra-chave:** *afetos (des)corporificantes, performance, força.*



# Sumário

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	16
<b>2</b>	<b>ABRINDO O CORPO</b>	19
2.1	A urina e a vontade de olhar dentro do corpo	20
2.2	A urina na História da Arte	25
2.3	<i>Matéria-corpo</i>	32
<b>3</b>	<b>PARA ALÉM DA MATERIALIDADE</b>	35
3.1	Magia: transpor-se	36
3.2	Vislumbre: projetar-se	39
3.3	Movimento: agitar-se	42
3.4	Repulsa: separar-se	45
3.5	Intensidade: impregnar-se	47
3.6	Incorporação: compor-se	51
3.7	Presença: manifestar-se	53
<b>4</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	57
	Sobre atravessamentos: em direção à invisibilidade	
<b>5</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	63

## INTRODUÇÃO

Lidar com as intensidades sentidas no corpo pode não ser fácil, pois algumas sensações geram estados corporais que nem sempre são agradáveis ou passíveis de entendimento. Nesse instante, entre o que é captado pelo corpo e não compreendido pela mente – momento de negociações vacilantes com a razão – sete experimentos performáticos que utilizam a urina servirão como suporte para esta pesquisa.

Não sabemos exatamente como se dá a transição dos atravessamentos das sensações no corpo. Para as sensações, não existe uma medida exata; para o corpo, ao contrário, suas formas o definem. É nesse paradoxo que manifestações se interpõem. O corpo é sempre o lugar de afetos *(des)corporificantes*, no sentido de ser o portador de instabilidades, e para eliminá-las necessita constantemente de sentido. Não seria nesse agenciamento, entre o meio externo e o interior do corpo, onde movimentos sem destino - externos ao corpo - passam a ter efeito? Sugere-se, então, que o acúmulo desses movimentos pode gerar sensações ainda desconhecidas, eventualmente capacitando o corpo a transpor-se, projetar-se, agitar-se, separar-se, impregnar-se, compor-se, manifestar-se. Tais manifestações podem ser consequências de agenciamentos do corpo com movimentos externos – sem destino – logo, modificando seu estado. Fenômenos como magia, vislumbre, movimento, repulsa, intensidade, incorporação, presença seriam passíveis de estabelecer correspondências com essas capacidades *(des)corporificantes*, criando, desse modo, sentido?

É a partir de um entendimento empírico de que o corpo é um decodificador de movimentos no mundo – e está sempre à disposição de *forças* ainda não totalmente compreensíveis, mas que o atravessam constantemente – que ocorrem os momentos de transformação na História. Dizemos, então, que os movimentos captados pelo corpo precisam de orientação. É durante todo o processo histórico que valores são fixados. A urina insere-se neste trabalho de maneira simbólica,



nomeada *matéria-corpo*, operando como uma *força* anti-sedentária.

Essa *performance* será desenvolvida, neste trabalho, a partir de citações dos seguintes autores: Mário Pedrosa, Rosalind Krauss, Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, Julia Kristeva, José Gil, Maria Török - Nicolas Abraham e Andrea Fraser. Cada uma das citações será relacionada a formas de manifestações *(des)corporificantes* também encontradas em meus trabalhos. Antes do desenvolvimento, apresento uma cronologia da urina na História, vinculada à vontade humana de olhar para dentro do corpo. Em seguida, contextualizo-a também na História da Arte, evidenciando as formas subjetivas de cada época. Outro aspecto importante: apresento numa narrativa, a cada início de capítulo, isto é, em três partes, o processo final da minha psicanálise. Este momento entra como um tempo paralelo nesse trabalho.



## ABRINDO O CORPO

Eram 7:23h do dia 10 de junho de 2011, pouco antes de levar minhas filhas para o colégio, quando coletei a primeira urina do dia num recipiente plástico e anotei o horário, o dia e o ano da coleta. Desde então, ela me acompanhou em todas as sessões de terapia até a alta. A sala estava carregada - algo a carregava - não na troca da fala e sim na troca dos sentidos; eram *forças* que atravessavam meu corpo intensificando o ambiente, como se naquele lugar não houvesse mais divisões entre o eu, o outro e o espaço; as velocidades eram imensas e tudo se misturava, não havia mais separação: Abriu - está aberto - e assim começa a minha pesquisa artística sobre a urina.

## A urina e a vontade de olhar dentro do corpo

A dinâmica da vida em sociedade se organiza a partir de inúmeros fatores e o corpo revela-se como principal atributo (sujeito) organizador transformacional. Há 5 mil anos, no Egito, práticas medicinais já revelavam cuidados com o corpo válidas até hoje, expandindo para futuras culturas um melhor entendimento sobre o funcionamento do organismo. Constam registros em *Papyrus Ebers*<sup>1</sup> de testes com a urina para identificar a gravidez. Tais saberes<sup>2</sup> foram adquiridos graças ao hábito dos egípcios de abrir (dissecar) corpos. Eles acreditavam que era preciso possuir um corpo físico para a viagem de suas almas após a morte. As múmias eram esses corpos, cuidadosamente tratados e conservados para a travessia entre mundos. Foi por causa dessa prática de embalsamamento que os egípcios passaram a conhecer a estrutura interna dos corpos. Nessa mesma época, por outro lado, os sumérios e assírios temiam que a alma pudesse escapar caso abrissem seus corpos.

Na Grécia arcaica, no século VI A.C., as doenças ainda eram atribuídas aos deuses. Com o passar do tempo, o corpo ganhava cada vez mais atenção, componentes externos como o ar, os alimentos e a água passam a ser deduzidos como os responsáveis por qualquer alteração corporal. Os pré-socráticos entendiam que o universo era composto pela água, terra, ar e fogo, e, depois, o éter. Naquele momento, o corpo passou a ser relacionado aos quatro elementos. Na Grécia clássica, o equilíbrio do corpo humano já era entendido a partir de seus humores, quais sejam: sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra, procedentes, respectivamente, do coração, sistema respiratório, fígado e baço. Assim, o corpo começa a ser desvinculado dos deuses. Hipócrates, considerado por muitos o pai da medicina, procurava entender o funcionamento do corpo a partir de alguns sinais observados na relação

---

<sup>1</sup> Documentos em rolos de papel do Antigo Egito.

<sup>2</sup> Conferir estudos de Antônio Brancaglion, historiador do Museu Nacional do Rio de Janeiro e membro da Associação Internacional dos Egíptólogos:  
[<<https://super.abril.com.br/ciencia/a-fantastica-ciencia-do-antigo-egito/>>. Acessado em 6/6/19].

entre o médico, o paciente e a doença. Em seu livro *Corpus Hippocraticum*<sup>3</sup>, uma compilação de textos de medicina escritos também por seus discípulos, consta um dos primeiros registros relacionados à observação da urina. Passados sete séculos, pouca coisa mudou. Na publicação do Livro de Galeno, importante físico, também se relata que a partir da urina é possível diagnosticar alguns estados enfermos do corpo.

Até o século XVIII, os físicos atuaram também como médicos. Nesse período, há pouca descrição sobre a anatomia humana, de modo que a urina se torna uma grande aliada dos físicos no diagnóstico das doenças. A *matula* [fig. 1], vidro desenvolvido com a forma da bexiga, é utilizada como suporte para analisar a urina através da luz do sol ou de velas e se torna, à época, o maior símbolo da medicina. Era comum, no Renascimento, que os médicos provassem a urina [fig. 2] para obter um diagnóstico mais preciso, além de contar com o suporte da roda de sabores da urina [fig. 3]. Desde então, sua pesquisa se dá de forma bastante trivial, isto é, de fácil assimilação, e, assim, surgem muitos físicos (médicos) charlatões. Nas universidades, principalmente na Itália, apenas corpos de condenados e prostitutas podiam ser abertos para estudos anatômicos. O professor utilizava uma mesa na qual o corpo era estendido e seus alunos ficavam em volta. Devido à rápida decomposição dos cadáveres, tais estudos eram feitos preferencialmente no inverno. Houve um momento em que, na Europa, esse procedimento foi aberto ao público leigo<sup>4</sup>, como espetáculo nos chamados teatros anatômicos, uma prática que findou no século XIX. Por causa desse contexto, de estudos ainda precários das partes internas do corpo, o diagnóstico a partir da observação da urina durou tanto tempo.

---

<sup>3</sup> Conferir <<http://history.uroweb.org/history-of-urology/diagnosis/looking-at-the-urine/uroscopy/>>. Acessado em 6/6/19.

<sup>4</sup> Breve histórico da anatomia, conferir: <<http://books.scielo.org/id/2s7y9/pdf/talamoni-9788568334430-03.pdf>>. Acessado em 6/6/19.



[fig. 1]



[fig. 2]



[fig. 3]

[fig. 1] Médico persa examinado urina com a *matula* na mão (c. 1.250),

[fig. 2] Parte de vitral, com a imagem do afortunado físico alquimista Leonhard Thurneisser, provando urina (1.579),

[fig. 3] Roda de sabores de urina (1.500).

A partir do século XIX, com o desenvolvimento da tecnologia, ocorre uma mudança significativa: a crescente instrumentalização da medicina, aliada a descobertas de novas máquinas, endoscopia e, mais tarde, o raio X, facilitaram o olhar para dentro do corpo. O formol, descoberto no ano de 1868, foi também essencial para as técnicas de conservação de um corpo aberto. No século XX, com a medicina moderna, a prática da *uroscopia* não é mais utilizada e a relação, do olho-luz, com a urina como um material tão importante para examinar o estado do corpo muda completamente, sendo feita hoje em laboratórios a partir de pequenas amostras com ajuda de microscópios e máquinas [fig. 4]. O interesse em abrir corpos continua, entretanto, se volta para as questões mais subjetivas. Como por exemplo, em 1955, o cérebro do maior físico do século, Albert Einstein, foi retirado poucas horas após sua morte com objetivo de estudo; tal feito foi descoberto somente após algumas décadas, já que seus familiares não foram informados. Hoje, encontra-se fragmentado em pequenas amostras e pode ser visto em um museu nos EUA.



[fig. 4] Equipamento Urinálise, sistema de operação inteligente (553 x 610x 535 mm).



## A urina na História da Arte

A urina está presente na História da Arte de diversas maneiras; dependendo de cada época, sua imagem conota sentidos diferentes, tanto nas formas representativas simbólicas como na maneira de uso da substância. Na arte egípcia, um pequeno vaso-estatueta [fig. 5], representando uma parteira, era utilizado na coleta de urina para testes de gravidez. No interior do pote, colocava-se trigo e, caso brotasse, podia-se identificar o sexo do bebê. Mais à frente no tempo, na Grécia antiga, há um vaso com o desenho de um escravo segurando o mesmo vaso para seu mestre urinar [fig. 6], esses objetos relatavam hábitos do dia-a-dia. Em Roma, existiam as lavadeiras, *fullones*<sup>5</sup> [fig. 7], que utilizavam a urina para clarear roupas, lavando-as com seus pés. Já na Idade Média, com o cristianismo consolidado, aparecem iluminuras [fig. 8] com imagens bem discretas de anjos urinando nas margens de manuscritos, para em seguida comparecerem em abundância nos afrescos italianos e em estátuas nas praças. O sentido da urina nesse contexto é simbólico, denota uma função purificadora. Em 1435, num quadro a óleo de tema religioso, *São Lucas desenhando a Virgem* [fig. 9], quase não se vê uma minúscula figura urinando, é um soldado na rua num plano bem distante [fig. 10]. O ato de urinar coincide, nesse caso, completamente com o corpo orgânico, sem metáforas utilitárias ou religiosas. Somente duzentos anos depois, em 1631, o pintor holandês Rembrandt desenha um homem e uma mulher comuns urinando em primeiro plano [fig. 11 e fig. 12].

---

<sup>5</sup> Termo dado às mulheres lavadeiras na Itália no início do século.



[fig. 5] Vaso-figurativo do antigo Egito (3 mil A.C).

[fig. 6] Vaso Grego (470 A.C).

[fig. 7] Pintura de um muro em Pompéia (100 A.C).

[fig. 5] Margem de iluminuras europeia (1.462).



[fig. 9] Pintura a óleo de Rogier van der Weyden (1435), [fig. 10] Detalhe da pintura ao lado.  
[fig. 11 e fig. 12] Desenhos Rembrandt, *Pissing man* and *Pissing woman* (1631).

No século XVII, uma mudança ocorre quando começam a aparecer diversas pinturas a óleo de físicos (médicos) examinando a urina, segurando a *matula*. São pinturas que mostram esses médicos em seus locais de trabalho, geralmente com o livro de Galeno ao lado. A urina, nessa época, é a única parte (interna) do corpo utilizada para fins de observação da saúde. Já que a qualificação para tal feito poderia ser executada por qualquer um, a arte contribui para atribuir certa autoridade ao físico, pois qualifica, a partir de diversos ícones científicos ao redor do ato de observação da urina, um fazer efetivo da ciência; portanto, ajuda a criar uma narrativa científica [fig. 13 à fig. 18].

---

Detalhes das pinturas:

[fig. 13] Candlelight Master (c.1620–1640).

[fig. 15] David Teniers II (1610–1690).

[fig. 17] Balthasar van den Bossche (1681/ 1715).

[fig. 14] Jacob Toorenvliet (c. 1635/ 1719).

[fig. 16] Pieter de Bloot (c.1602/ 1658).

[fig. 18] Osias Dyck (c.1660).



A grande mudança da relação com a urina na História da Arte se dá concomitantemente com o surgimento da obra *A fonte* (1917), um mictório [fig. 19], de Duchamp, considerado o proponente da arte contemporânea. Porém, é somente após meio século, nos anos 1970, que a urina aparece mais nos trabalhos artísticos de forma simbólica. A segurança sobre o corpo podia ser conferida aos equipamentos médicos, estes já capazes de entrar nos corpos e examiná-los meticulosamente. Ainda em 1965, Picasso faz uma de suas pinturas com o mesmo tema que Rembrandt em 1631. Mesmo que o modo de representar fosse outro, a relação com o ato de urinar se mantém a mesma. Foi Andy Warhol, em 1977, em sua série *Oxidação* [fig. 20] que apresentou outro tipo de representação da urina e, na sequência, há na arte um novo fluxo urinário. A urina passa a ser tema em diversos trabalhos artísticos das décadas seguintes até hoje, a exemplo de Andrés Serrano [fig. 21], Kiki Smith [fig. 22], Louise de Bourgeois [fig. 23], Sally Mann [fig. 24], Marina Abramovic [fig. 25], Tunga [fig. 26] etc.

A urina é matéria produzida pelo corpo, importante veículo para a exploração de assuntos que visam entender nossa relação com os temas míticos, religiosos, psíquicos e científicos e por isso, gostaria de tratá-la como uma *força* no sentido de produzir atravessamentos no corpo, relacionados ao medo, vergonha e repúdio, sensações das mais poderosas que podem ser destrutivas se não forem vistas e cuidadas com ética.



[fig. 19]



[fig. 20]





[fig. 21]



[fig. 22]



[fig. 23]



[fig. 24]



[fig. 25]



[fig. 26]

---

Imagens ao lado: [fig. 19] Duchamp, *A Fonte* (1917). [fig. 20] Andy Warhol, *Oxidation* (1977).  
 [fig. 21] Andres Serrano, *Piss Christ* (1987). [fig. 22] Kiki Smith, *Pee Body* (1992).  
 [fig. 23] Louise de Bourgeoise, *Precious liquids* (1992). [fig. 24] Sally Mann, *Três Graças* (1994).  
 [fig. 25] Marina Abramovic, *The house with the ocean view* (2002).  
 [fig. 26] Tunga, *Phanoscópio de projeção* (2009).

## ***Matéria - Corpo***

Produzida internamente pelo corpo, a urina é pensada aqui como uma *matéria-corpo*. Transferida para fora sistematicamente de um mundo para outro, em constante exercício de passagem, aproprio-me, a partir dessa travessia, do simbolismo e o utilizo como indício de um corpo que é aberto a cada momento de eliminação. Em um terreno hipotético, representado por sete citações de autores diferentes, a proposta é fazer destas uma seleção de interesse, da mesma forma que um bicho delimita seu território com sua urina. Em seguida, começo a escavar, abrindo sulcos entre as citações e relacionando aos meus trabalhos e de outros artistas, de forma que tudo possa ser irrigado: quando um dos pontos é remexido, todo o território estremece formando uma rede interdependente. Faço desse trabalho um exercício cartográfico, delimitando contornos em uma zona sempre em movimento, identificada por algumas camadas que se agitam e se misturam constantemente.

Sentimentos gerados pelo ato de examinar a urina, essa *matéria-corpo* eliminada de forma regular, modificaram-se conforme as crenças relacionadas ao corpo e à cultura de cada época. O estado alterado da urina associado a um corpo doente pode ter sido gerador de um sentimento, o medo. A partir da evolução da medicina e do crescimento das cidades no século XIX, houve uma mudança significativa na relação humana com a urina. Com intuito de manter as grandes cidades mais organizadas e limpas, surgem os primeiros banheiros públicos masculinos (às mulheres só era permitido urinar em casa). Ou seja, a urina ganharia, aos poucos, outras conotações e sua relação/sensação começaria a mudar. O ato de urinar passa a ser visto de forma diferente, saindo do território do medo para entrar no da vergonha e do pudor. Por meio de uma análise minuciosa desses sentimentos como *forças* geradoras de campos magnéticos - rejeição, repulsa e nojo - penso em aprofundar o mapeamento, relacionando essas intensidades no corpo tendo como intuito primário a proteção.



Vivemos há cerca de um século e meio uma relação com a urina que varia entre essas duas intensidades emocionais: a vergonha e o nojo. Entretanto, o medo estaria camuflado, porém fortalecido no inconsciente por um relacionamento de, pelo menos, quatro mil anos com o corpo-sagrado. Pretendo trabalhar a *matéria-corpo* urina ligada a essas *forças* imateriais que atravessam nosso corpo. O medo, a vergonha e o nojo como os mais fortes sentimentos que criam ligações de alta carga magnética: *forças* que intensificam o corpo. Tal *força* pode ser equiparada a um princípio espiritual que se opõe ao corpo ou à matéria, uma intensidade invisível. Imagino poder provocar uma ideia: que a urina seja portadora de um simbolismo na história dos corpos.

Paralelamente às referências teóricas, seleciono sete trabalhos meus que envolvem a urina e deixo os demais fora desta análise. Creio, no entanto, que toda a minha produção mobiliza um interesse recorrente: as *forças* que atravessam um corpo. Os trabalhos escolhidos são:

***Partida*** (2011) objeto talismã [fig. 28].

***O que resta*** (2013/15) vídeo da ação 3"11 [fig. 30] .

***O que resta*** (2013) vídeo de uma fala 2"26 [fig. 31].

***Quarentena*** (2017) instalação-interativa [fig. 32].

***Partida*** (2015) vídeo 8"30 performance 1h30" [fig. 33 à 36].

***Xixi coletivo*** (2019) fotografia [fig. 37].

***Partida*** (2014) laudo psicanalítico [fig. 38].

A partir desse recorte, pretendo plantar algumas sementes, regadas por impulsos misturados a interesses diversos que me levam a relacioná-los com ideias de magia, vislumbre, movimento, repulsa, intensidade, incorporação e presença.



# PARA ALÉM DA MATERIALIDADE

Retomando uma daquelas últimas sessões de análise, durante o processo de alta, resolvo pedir a urina do meu analista. Nesse momento, todo o ambiente cheio de *forças* soltas, com toda aquela intensidade, parece ganhar um novo sentido, uma ordem se estabelece, uma ligação é feita, mesmo que meu pedido não tivesse tido sucesso. Peço, finalmente, alta no início de 2013.

## Magia: transpor-se

Não por acaso, uma das mais antigas referências de arte seja a *Vênus de Willendorf* [fig. 27], uma estatueta portátil datada de 30 mil anos, quando o modo de vida era nômade e possivelmente o fenômeno da gravidez era sentido como magia. Esta palavra sugere mistério – aquilo que ainda estaria oculto na natureza – uma experiência de borda, de limite entre o que é percebido, porém desconhecido. Foi somente na passagem dos séculos XIX e XX, quando Sigmund Freud criava a psicanálise, que sua teoria sobre o funcionamento do inconsciente comprovou a existência de uma natureza oculta na psique humana. Nessa mesma época, o francês André Breton, conhecido como o líder do movimento Surrealista, escreveu *O manifesto do Surrealismo*, uma denúncia da fragilidade da razão.



[fig. 27] *Vênus de Willendorf* pequena estatueta de calcário oolítico, colorida com ocre vermelho (11cm) da era paleolítica, descoberta somente em 1908.

Em 1955, Breton encaminha seu questionário sobre *Arte Mágica*<sup>6</sup> para Mário Pedrosa<sup>7</sup>, crítico de arte brasileiro. No Rio de Janeiro, em meio ao movimento artístico Neoconcreto - que visava relacionar corpo e objeto com a subjetividade contra um excesso de cientificismo técnico - Pedrosa compreendia que somente a arte, em sua época, poderia ser um meio de conhecimento não conceitual, não científico, ou seja, de certa forma, mágico: o único que resta vivo do mundo das formas simbólicas<sup>8</sup>. Traz, assim, certa renovação, por meio da prática, ao entendimento de como alguns fenômenos se manifestam no mundo. No entanto, comenta:

“Fora desta significação, eu temo que a magia não será mais que uma prática fora de uso, ou no máximo uma prática institucionalizada. Mas então ser-nos-ia necessário, para de novo podermos usá-la com eficácia, livrar-nos de nossas próprias estruturas mentais atuais, esquecendo as aquisições científicas de nosso mundo presente, para mergulhar outra vez num contexto social arcaico, regulado todo ele pelo pensamento mítico que infelizmente (ou felizmente?) já não é o modo de pensamento da humanidade do século XX.”<sup>9</sup>

Sobre o conceito social arcaico que Pedrosa comenta no texto acima, hoje sabe-se que, mesmo com a conquista da ciência – seja em manifestações individuais ou coletivas –, este retorna como sintoma, conforme as teorias do inconsciente de Freud. E, talvez por isso, a magia, porque intimamente relacionada ao inconsciente, retorne a cada período histórico. Há sempre qualquer coisa ainda não apreendida, mas que está aqui como potência; um exemplo anacrônico é a descoberta da estatueta da *Vênus de Wilendorf*. Chegamos a um mundo cheio de heranças que

---

<sup>6</sup> Cf. PEDROSA, Mário. “Arte e Magia”. In: *Arte e Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 305.

<sup>7</sup> Mário Pedrosa foi um escritor, jornalista, crítico de arte e ativista político brasileiro.

<sup>8</sup> Cf. PEDROSA, Mário, op. cit., p. 313.

<sup>9</sup> Idem, p. 318.

não foram construídas por nós e a magia se apresenta em todos os momentos em que a imaginação traz uma solução a partir da própria experimentação. Isto é, aventurar-se num território-psíquico no molde paleolítico, quando o ser humano não tinha outra escolha a não ser ser *nômade-caçador-coletor*, num mundo aberto a aventuras perigosas, como ainda é em uma experiência de borda, de limite entre o que é percebido porém desconhecido, o inconsciente.

Foi numa experiência dessas que o objeto *Talismã* [fig. 28] foi criado, um aparato desenvolvido para a minha caminhada.



[fig. 28] *Talismã* (2011), peça de xadrez, pré-forma Pet e urina da artista (16,5 x 4cm).

## Vislumbre: projetar-se

Em 1969, o artista Michael Heizer<sup>10</sup> abriu no deserto de Nevada, local cheio de erosões, duas imensas fendas nas bordas da reentrância de um profundo desfiladeiro, de modo que as fendas estão uma de frente para a outra separadas por um abismo. É através da distância do espaço vazio existente entre as duas fendas que o espectador, dentro de uma delas, entra num jogo de espelhamento descentralizador. Encontro uma boa metáfora para iniciar minha caminhada no comentário feito por Rosalind Krauss<sup>11</sup> ao analisar essa obra:

“O efeito de *Duplo negativo* é declarar a excentricidade da posição que ocupamos relativamente a nossos centros físicos e psicológicos.”<sup>12</sup>

Se é o olhar que tem o poder de nos atirar de forma objetiva para longe, de estender nossa experiência no espaço, sua influência é parcial quando se trata do constante retorno do mundo a nossa percepção: nesse jogo intenso, nem sempre é possível uma visão precisa, não raro precipitam-se questionamentos referentes à imagem que construímos de nós mesmos. Nesse sentido, podemos entender sobre o paradigma visual o seguinte: saber que também existe no nosso corpo um desfiladeiro, um espaço negativado, fendido, aberto a distâncias ao mesmo tempo em que a proximidades. Desse espaço paradoxal, capaz de nos roubar a ideia que temos de nós mesmos, é que se trata a minha caminhada.

Assim, imagino que incômodos podem precipitar manifestações em nossos corpos, abrindo orifícios capazes de captar *forças* advindas de longe. No passado, a única maneira de entender o espaço habitado era a partir da experiência da observação da natureza. Foi dessa forma que diversos mitos surgiram para dar conta simbolicamente do mundo. Hoje, ainda, quando nos inquietamos são, por vezes,

---

<sup>10</sup> Artista americano especializado em trabalhos de grande escala em espaços externos, associado tanto à *land art* quanto à arte dita *site specific*.

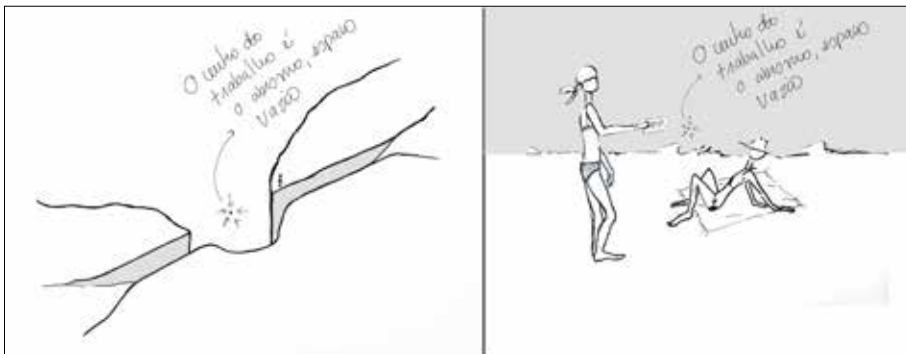
<sup>11</sup> Crítica de arte, historiadora e professora em Nova York. Entre os anos 1960 e 1970 tornou-se uma das mais influentes pensadora sobre arte.

<sup>12</sup> Cf. KRAUSS, R. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007, p. 333.

esses movimentos que, impacientes, convocam atualização. Num ato performático, fantasmas atemporais são também convocados, e podem impossibilitar uma comunicação racional. Espectro disparado nos sentidos, é uma *força* excêntrica que não podemos ver, mas geradora de perturbações.

Dentro desse cenário, está o sentido da ação *O que resta* [fig. 30], realizada na praia de Ipanema, em que convidei as pessoas para urinar junto comigo. Distribuí panfletos com algumas instruções como: “Beba bastante água e daqui a duas horas vamos dar as mãos e urinar juntos?”. Naquele momento, encontrava-me de frente a uma outra pessoa da mesma maneira como as fendas no deserto estão: uma de frente para a outra, separadas por um abismo [fig. 29]. O poder de olhar essa distância por mais próxima que possa estar, atualiza experiências no corpo capazes de nos roubar o centro físico e o psicológico, como afirma Rosalind Krauss<sup>13</sup>. Nestes termos, numa citação do filósofo-historiador Georges Didi-Huberman<sup>14</sup>, no livro intitulado *O que vemos, o que nos olha*<sup>15</sup>, ele escreve:

“Sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo.”<sup>16</sup>



[fig. 29] Ilustração (2019) da terraplanagem *Duplo negativo* (1969) e da ação *O que resta* (2013).





[fig. 30] *O que resta* (2015), fragmento do vídeo 3'11" / ação 3h.

O ato de convocar pessoas num ambiente público para urinar junto comigo é um exercício da distância, onde ligações ou sensações singulares aparecem no espaço e tempo dentro de nós, capazes de precipitar uma experiência incômoda pelo deslocamento do íntimo banal para o espaço público. Em outras palavras, atualizam um desfiladeiro entre os dois corpos da experiência. De modo que a conexão, nesse ato, impõe uma abertura para as nossas excentricidades.

Não estaria esse espaço vazio sempre presente, *aqui* dando passagem para todos os tempos?

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Filósofo, historiador, crítico de arte e professor em Paris.

<sup>15</sup> DIDI\_HUBERMAN, G. A dupla distância. In: \_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 148.

<sup>16</sup> Ibidem.

### **Movimento: agitar-se**

A História se agita, é fluxo incessante com poder de estranheza: escorre pela perna, desce para as entranhas da terra, perde-se entre os grãos de areia, até virar maior e mais salgada na água do mar; pode agora ir e vir, molhar todos os pés, virar espuma e, à noite, ser água densa. Sempre a fim de compreender sua sedimentação e movimentação, pelos momentos de abertura em sua fenda, porque é no que se agita e treme o lugar do encontro do que já deve ser visto, indício do que retorna incessantemente, molha nossos pés, salga nosso corpo, suor que investe nossa pele de memórias de outrora. Reminiscência de quando ainda nos agitávamos na água atrás da pele onde ondas eram sentidas pelo caminhar dos passos maternos. Todas as épocas se misturam agora [fig. 31].

Unir – urina – inunda – unir – urina – inunda – unir – urina – inunda – unir –  
urina – inunda unir– urina – inunda – unir– urina – inunda – unir– urina – inunda –  
unir – urina – inunda – unir – urina – inunda – unir – urina.



[fig. 31] *O que resta* (2013), fragmento do vídeo 2'26".

Uma das primeiras experiências de controle que temos na vida é a de reter o esfíncter uretral. Dessa fenda, só deve sair urina quando permitimos, criação de um solo firme na região da origem do mundo, o controle desse fluxo e de tantos outros se torna fundamental na vida. Trata-se, assim, tanto dos corpos quanto dos afetos. Entendemos que para o afeto não existe um contorno exato de funcionamento, está sujeito a um fluxo ininterrupto de trocas com o meio e os outros. É nesse fluxo, num tempo desconhecido, que as linhas definidoras se borram, tornam o pensar ainda mais indefinido, há falta de contenção possível, os transbordamentos são inevitáveis. Poderíamos acessar, então, um tempo desconhecido e muito próprio? Isso me remete à fenda de Heizer no deserto de Nevada, o espaço vazio entre os desfiladeiros, uma distância inexorável. Lugar onde a união dessas duas fendas está na construção simbólica do que insiste em viver.

Não muito distante das fendas *Duplo negativo*, encontra-se a Reserva dos Hopis, uma nação indígena que, surpreendentemente, mantém seus costumes de séculos, talvez de milênios<sup>17</sup>. Por isso atraem, há tanto tempo, a atenção de antropólogos e historiadores, que os consideram o povo mais rico em conhecimentos ainda ocultos para nós. Entendem, assim como os egípcios, sobre a travessia entre os mundos; o Grande Espírito Massau, o pai dos pássaros, seria o responsável por tal feito. De qualquer forma, o que mais causa curiosidade aos historiadores são seus preciosos conhecimentos passados de geração a geração por tanto tempo, datando de milênios! Não poderia ser puro acaso que as duas fendas tenham sido abertas numa região tão próxima aos Hopis. Imagino o pássaro Massau como uma ponte entre as fendas, trazendo sentidos a tempos históricos tão distantes. É nessa mesma busca, por entender o que insiste em retornar, que Aby Warburg<sup>18</sup>, historiador dos fantasmas sobreviventes, vai à procura dos sintomas da História da Arte.

---

<sup>17</sup> Ver <<https://nova-acropole.org.br/blog-saiba-mais/artigos/os-indios-hopi/>>. Acessado em: 07/07/19

<sup>18</sup> Foi um historiador de arte alemão, célebre por seus estudos sobre o ressurgimento do paganismo no renascimento italiano.

Pesquisador das *sobrevivências*<sup>19</sup> do antigo no clássico, entendia como um problema fundamental encontrar reminiscências do passado nas obras clássicas do século XV. Assim criou um arquivo de imagens com intuito de compreender as sedimentações e movimentações na arte. Viajou em 1895 para o deserto dos Hopis, onde presenciou cerimônias com atores mascarados transformados por funções demoníacas no papel de mediadores entre as *forças* da natureza e a comunidade<sup>20</sup>. Para o historiador da arte do Renascimento, o movimento era visto como uma *força* contraditória no espaço e no tempo.

“Num estabelecimento fechado em que tenho a impressão de ser um sismógrafo fabricado com pedaços de madeira provenientes de uma planta transplantada do Oriente para a planície nutriz da Alemanha setentrional, e na qual foi enxertado um galho proveniente da Itália, deixo saírem de mim os sinais que recebi (...).”<sup>21</sup>

Tal sismógrafo seria, então, exatamente, o poder de captação de diversos tempos que Warburg tanto procurou encontrar também nas imagens: um tempo mítico ainda vivo. Sentia a necessidade de interromper a ideia de uma harmonia humanista da História da Arte, de ultrapassar os modelos evolucionistas clássicos para olhar os abismos, entendendo que a arte se encontraria exatamente no centro de um *redemoinho da civilização*<sup>22</sup>, exigindo um deslocamento radical do saber, propondo examinar a arte na óptica da vida. Estar próximo à *força* vital, olhar para um organismo cheio de impurezas e elementos heterogêneos. Para Nietzsche<sup>23</sup>, “A prodigiosa capacidade artística do mundo tem seu análogo na prodigiosa dor originária”. Numa eterna contradição não aplacada sobre sobrevivência e

<sup>19</sup> Expressão-chave de toda a pesquisa de Aby Warburg.

<sup>20</sup> Ver <<https://nova-acropole.org.br/blog-saiba-mais/artigos/os-indios-hopi/>>. Acessado em: 07/07/19

<sup>21</sup> Trata-se de um trecho de um relato sobre a experiência de Warburg com os Hopis durante estadia na clínica psiquiátrica Binswanger. Cf. DIDI\_HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 317. . Cf.

renascimentos, pensar que não há superfície bela sem uma profundidade assustadora<sup>24</sup>, diz Nietzsche em *O nascimento da Tragédia*. Tanta polaridade só poderia ser capaz de produzir um excesso de *forças*.

### **Repulsa: separar-se**

Abordando essa polarização de *forças*, um excedente só poderia quebrar, tornar impossível qualquer coesão. Voltamos então para a separação, a aversão, seja a cheiros ou ao que passou pelos interstícios do outro; tudo isso é capaz de manifestar estranheza imediata. Mesmo tentando certo controle, seria inevitável exprimir repugnância. A repulsa comparece como uma manifestação no corpo, que talvez nos lembre de algo indesejável e íntimo demais para ser esquecido. De modo que o corpo todo se contrai, é tensionado para evitar essas entradas: constrição corporal que exclui.

Uma analogia com esse sentimento é o trabalho *Quarentena* [fig. 32], uma ação realizada por mim em que coletava a urina das pessoas para depois queimá-la. O ambiente logo se impregnou de um cheiro extremamente desagradável que dava náusea. Ali estava sendo solicitada a urina de quem estivesse disposto a entregá-la. Bastava pegar um tubo de ensaio, ir ao banheiro, urinar dentro do tubo de ensaio e entregá-lo. Na sequência, seriam dispostos próximos a duas mãos de alumínio, aquecidas por resistências elétricas a 160° C. Ao desviar a natural eliminação da urina, tornando-a parte integrante do trabalho, o participante doador sai do tempo cotidiano e entra em outro tipo de jogo. A urina, ao sair e ser coletada, confronta o sentido de pertencimento e rejeição, pode haver uma sensação de querer escondê-la. São essas e outras fugidias sensações que, ao aparecerem no decorrer da ação, disparam um novo movimento ainda sem direção, provocando certo agito.

---

<sup>22</sup> Termo de George Didi-Huberman. Cf. *Idem*, p. 128.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

É esse desvio que interessa na ação, sair do ritual cotidiano de eliminação para entrar num ritual de oferenda – com o líquido ainda morno – e participar de um acontecimento em potencial desdobramento. Não há controle do rumo de seu destino, entra-se em um tempo fragmentado pela incerteza. O que interessa, portanto, é exatamente a fricção, o surgimento, por um momento, de um ponto interno automático que pode travar. Quando isso acontece, pode ser uma sensação realmente incômoda; é um tipo de transformação da rota, tem relação com acaso e conhecimento, uma ideia de repúdio por não saber sobre como agir. Sua constituição é o outro, a relação com o outro, a criação de uma ligação, uma correspondência narrativa, isto é, perceber uma corrente ininterrupta. No contexto desse trabalho, pretende-se sair da experiência privada em direção ao outro em ambiente público, mesmo que seja desagradável. A experiência de *Quarentena* contempla a questão do desvio de um percurso tido como natural. Talvez esse desvio coloque o tempo em suspensão, como se fosse possível pará-lo.

Dessa forma, sem saber, a cada contração inconsciente, pequenas sensações imperceptíveis, ou *forças*, ficam soltas em nossos corpos, criando vultos, fantasmas, que já não vemos mais com clareza. Como por exemplo os Hopis, ao dançarem junto às *forças* intensas e inomináveis, as experimentam e as afastam, dão passagem experimentando. Ou também as fendas no deserto, separadas pelo desfiladeiro, nos dizem que existe uma distância indeterminada, sempre num jogo aberto, criando movimentos paradoxais, retornando. Julia Kristeva<sup>25</sup>, no seu livro *Poderes do Horror*, diz:

“Há, na abjeção, uma dessas violentas e obscuras revoltas do ser contra aquilo que o ameaça e que lhe parece vir de um fora ou de um dentro exorbitante, jogado ao lado do possível,

---

<sup>25</sup> Filósofa, escritora, crítica literária, psicanalista e feminista búlgaro-francesa.

<sup>26</sup> Ver <[https://www.academia.edu/18298036/Poderes\\_do\\_Horror\\_de\\_Julia\\_Kristeva\\_Cap%C3%ADtulo\\_1\\_](https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1_)>. Acessado em: 07/07/ 2019.

do tolerável, do pensável. Está lá, bem perto, mas inassimilável, ao mesmo tempo, mesmo assim, esse elã, esse espasmo, esse salto é lançado em direção de um outro lugar tão tentador quanto condenado. Incansavelmente, como um bumerangue indomável, um polo de atração e de repulsão coloca aquele no qual habita literalmente fora de si.”<sup>26</sup>

Esse polo, gostaria de entendê-lo como uma *força*, e o bumerangue como a dança demoníaca dos Hopis, o inassimilável abismo entre as fendas que nos arranca de nosso centro ou, ainda, a ameaça como a urina de todos nós queimada: o enjoo de todos os tempos.



[fig. 32] **Quarentena** (2017), instalação-interativa. Mão de alumínio, resistência elétrica, tubos de ensaio de vidro e urinas recebidas.

### **Intensidade: impregnar-se**

O contato intenso com as *forças* psíquicas pode abrir o corpo a experiências distantes e próximas demais, isso é um paradoxo que nos impõe o contato com movimentos desordenados, ainda soltos, sem um sentido definido, são *forças*

excêntricas capazes de criar *osmose* com todos os tempos por causa de sua intensidade. Como, por exemplo, unir o Arizona, território dos Hopis à Alemanha, dando impulsos à busca de *sobrevivências* em deslocamentos anacrônicos, intensidades que acabaram por levar Warburg a uma experiência de psicose. Os movimentos do pensamento se abrem e entram em contato com o corpo, criando fricção entre os tempos diferentes, transformando-os num mesmo momento. O contato com essas intensidades está para além da materialidade da visão. Para o filósofo José Gil<sup>27</sup>:

“Há que considerar a consciência como um elemento paradoxal: sempre em estreita imbricação com o corpo, ela atravessa os estados de maior intimidade, mistura, osmose mesmo com o corpo; mas pode também dele afastar-se ao ponto de parecer entrar em ruptura, separar-se, abandoná-lo como se de um elemento estrangeiro se tratasse. Que a consciência deixe de habitar um corpo é uma experiência comum, da ordem da psicose. Esta separação, no entanto, nunca é completa. Mesmo nos casos extremos de ruptura, permanece sempre uma ligação residual, um fio muitas vezes inconsciente que faz com que a consciência se reconheça como pertencente àquele corpo e não a outro.”<sup>28</sup>

Essa capacidade do corpo de separar-se para acoplar-se a *forças* históricas, viajar para outros tempos, experimentar intensidades anacrônicas, formar abismos, advém, para Gil, de uma *consciência de corpo*, e seria o avesso da consciência intencional. Como se a *consciência de corpo*, esse avesso, por algum motivo se ligasse à consciência comum e derramasse movimentos extremamente atuais, que a *consciência de corpo* capta a todo instante – mas a comum não – e a partir de um tipo de impregnação, num estado específico, libera informações

---

<sup>27</sup> Filósofo, ensaísta e professor universitário português.

<sup>28</sup> Ver <<https://www.scribd.com/doc/152315631/Abriu-o-corpo-Gil-pdf>>. Acessado em: 07/07/ 2019.

<sup>29</sup> *Ibidem*.



do que está ali como *força* pura. A consciência comum acompanharia esses movimentos de uma maneira muito nova, por vezes também terrível, por causa da enorme intensidade. Nesse contexto, torna-se receptora do próprio corpo (duplo) que habita um mundo ainda desconhecido para o corpo recém-iniciado, este simplesmente recepciona as novas sensações ainda assustado e sem outra opção. É importante entender que, diferentemente de perceber a *força*, o corpo aprendiz recepciona uma *força*, como uma marionete em novas mãos, pois o avesso, quando aberto, impõe seu afeto de uma forma que só resta acompanhá-lo. É uma experiência da diferença, percebem-se outras *forças* no mundo, são os afetos (*des*)*corporificantes*, onde o corpo comum passa a coincidir com o espaço. Esse corpo se abre aos movimentos sabendo-os seus também, corpo e espaço são um só, nessa zona, ou campo capaz de eliminar qualquer desfiladeiro, pois é desfiladeiro também. Então, estamos falando de um movimento capaz de funcionar numa instância onde está o espaço virtual, onde as leis não agem da mesma forma que no espaço Euclidiano, os movimentos são outros, permeáveis a tudo, de forma a possibilitar ligações imediatas, tanto do próximo quanto do distante.

A experiência da distância é a abertura do corpo para a percepção dos mínimos movimentos, que são captados pela *consciência de corpo* ininterruptamente, a limitação estaria no intelecto, que experimenta como buracos ou vazios os momentos de movimentos mínimos, velozes demais para serem captados pela consciência “grosseira”. Com esses espaços, só a *consciência de corpo* entra em contato, a nossa consciência comum não, pois funciona em outra lógica incapaz de percebê-los, devido aos movimentos mínimos e velozes. O intelecto pode se ligar a *consciência de corpo*, assim integrando as novas percepções. São fenômenos que se assemelham à transferência psicótica<sup>29</sup>. Os sentidos de determinado corpo abrem-se para o que estaria oculto no inconsciente: no entanto, o que sempre recepciona essas sensações é a *consciência de corpo*, revelando, nesse momento,

os movimentos novos ao corpo. O intelecto não estaria apto, no caso da experiência psicótica, a conter tanta intensidade. Além disso, num primeiro contato com esse nosso *duplo* – sempre caracterizado por uma super excitabilidade – seria necessário um desenvolvimento cauteloso a partir do contato regular com os fenômenos sensoriais, de modo a saber administrá-los

A *consciência de corpo* também é capaz de contatar, por contágio, outros inconscientes, capacitando ambos ou mais corpos a ser influenciados tanto por distâncias como por proximidades, trazendo, dessa forma, novas experiências inteligíveis, o que nos levaria de novo para o campo da Magia, no caso de não ser ainda compreendido pela ciência. Os movimentos sentidos pela influência do *contágio* chegariam ao cérebro consciente como sensação e/ou imagem, da mesma forma que a comunicação mitológica, um saber de fato que se dá aos poucos para a razão, advém uma nova consciência para o corpo. Através da captação e identificação dos novos movimentos aprende-se a ver com o corpo. Seria uma *super* consciência.

No intuito de pensar com o corpo, e estimular a impregnação, me propus a caminhar extremamente devagar por uma hora e meia, sem roupa, num círculo pequeno medindo 1.2 metros de diâmetro [fig. 34]. Além da caminhada lenta, encontrava-me com a bexiga bastante cheia; isso fazia com que minha concentração ficasse completamente focada na urgência de uma necessidade biológica. Não obedecer à demanda imediata da eliminação da urina criou certa tensão no meu corpo, digamos, uma fricção. Além disso, forcei-me a aumentar meu controle, tentando eliminar a urina de forma espaçada e regular no período da performance.

De maneira que liberava muito pouca urina a cada vez. Além disso, a caminhada circular num espaço pequeno, ajudaria a manter o ritmo constante, sem sair do lugar, para que qualquer intensidade que comparecesse fosse bem recepcionada. A possibilidade de abrir o corpo e receber as *forças* capazes de ligação com o

espaço, *forças* impessoais, pode ser muito intensa e abrupta. Elas só se tornariam minhas pela experiência de um *contágio* controlado e consciente, caso contrário, continuariam soltas e indomáveis.



[fig. 33, 34, 35, 36] *Partida* (2015), vídeo 8'30" registro da performance 1h30'.

### **Incorporação: compor-se**

Contatar os corpos e tempos heterogêneos, de fato, surge com a percepção de uma nova corrente que se torna bastante evidente em algum momento: incluir num só tempo, outros também. Mobilizar, a partir de um jogo de espelhamento sobre a nossa relação, com nós mesmos, uma mudança na ilusão da ideia do eu sempre atuante. Ou seja, atuar na fundamental distância existente entre o *eu* e o *me*. Do tempo da *temporaneidade*, descrito no livro *A Casca e o Núcleo*<sup>30</sup>:

<sup>30</sup> Livro de Nicolas Abraham e Maria Török, marido e mulher, ambos escritores húngaros pesquisadores da psicanálise.

“O ser-tempo novo para o qual eu desperto não faz outra coisa senão simbolizar a tensão que existe entre meu tempo e o tempo do objeto. É preciso compreender o seguinte: eu faço minha *temporaneidade* pela interiorização de um tempo que eu não criei; essa interiorização implica a invalidação de meus tempos anteriores, mas não a renúncia integral aos desejos que eles articulam.”<sup>31</sup>

Nessa tensão ou atrito, de uma dupla exigência contraditória, introjeta-se um novo tempo e se mantém a memória do desejo que o impulsionou. No início há intensidade porque a mente interpreta a polaridade, porém, com mais experiência, um tempo a mais e um a menos, integram-se. Nesse sentido, o novo afeto se torna mais aberto às indeterminações, de modo que transformam os antecedentes, que não servem mais. A novidade será incluir na relação com os outros novos espaços, abertos a uma *temporaneidade* coletiva, podendo incluir o passado e futuro.

Tentar transformar algo tão íntimo e conhecido ao mesmo tempo que estranho, trazer para o corpo diversos corpos, compor a partir de um tempo extremamente próprio um coletivo: a exemplo disso, trago a fotografia *Xixi coletivo* [fig. 37], o registro de uma ação minha que evoca a atenção aos movimentos ainda em formação, antes de poder se colocar em palavras, movimentos capazes de se associarem a outros de modo a formar uma corrente para colidir em direção a um tempo primordial, um tempo esquecido. As micro percepções seriam como um retorno ao vazio a ser preenchido, a percepção de um mundo pré-existente em outros, a identificação de um lugar a ser preenchido por novos significados. Se existe um tempo negativado, vazio, um avesso ou inconsciente e o corpo precisa dar sentido ético a esse espaço aberto, de forma a poder compor junto a outros corpos um encontro, como se daria o evento das dificuldades? O que fazer com o resto intensivo que *(des)corporifica* e ainda não há sentido, mas já está *aqui*? Toda vontade sempre retornaria para um desejo nostálgico tornando qualquer ação cíclica?

A vergonha e o medo de falhar aos ideais, além da impossibilidade de assimilar as próprias falhas, têm um papel fundamental. São esses os fantasmas que impedem o corpo de se abrir a experiências?



[fig. 37] *Xixi coletivo* (2019), fotografia. (Realizado durante residência artística em Terra Una, Eco vila em Liberdade, MG)

### **Presença: manifestar-se**

O sentimento da vergonha advém do medo e uma de suas facetas é a repugnância. Não raro, somos constrangidos ou constrangemos, nessa perspectiva abrimos abismos. O espaço negativado, ou o avesso, comparece como lembrança, rememoração do que permeia toda a formulação social, com receio de acordar as *forças* indomáveis, possíveis de convocar potências fortes demais para nosso corpo. Muitas manifestações criam reações que impossibilitam qualquer tipo

---

<sup>31</sup> ABRAHAM, N; TÖROK, A estrutura genética do afeto: a riqueza de sua indeterminação. In: \_\_\_\_\_. *A casca e o núcleo*. São Paulo: Editora Escuta, 1995, p. 98.

de composição construtiva. Para domar as intensidades, é preciso poder recep-  
cioná-las, como os dançarinos dos Hopis fazem. Entrar num estado capaz de uma  
*super* presença. Num texto intitulado *Declaração de artista*, Andrea Fraser<sup>32</sup>, artista  
e crítica das relações de poder nas instituições, relaciona o conceito de transferên-  
cia na psicanálise com a possibilidade ética de intervenção:

“De modo similar à Psicanálise, como Freud a entende,  
intervensões artísticas só podem funcionar com efetividade em  
relações tornadas atuais e manifestas em uma dada situação:  
afinal de contas, “quando tudo está dito e feito, ninguém pode ser  
destruído *in absentia* ou *in effigie*”<sup>33</sup>. Isso é o que faz da Crítica  
Institucional, assim como da Psicanálise, algo tão profundamente  
difícil, pois intervir em relações em suas manifestações sempre  
significa também que você mesmo participe em sua manifestação,  
no entanto, de forma consciente. Nós somos a instituição da arte:  
o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre  
também dentro de nós.”<sup>34</sup>

Fraser atém-se ao que é atual e manifesto, como um tempo passível de ser  
articulado para além de uma repetição, poder libertar-se a partir de uma intervenção  
do que está *aqui e agora*. De maneira que a operação-ação aja no tempo concreto  
mesmo que articulando *forças* antigas. Essa presença manifesta, que ela chama de  
*site-specificity*<sup>35</sup>, seria a *força* que se articula na memória e a atualiza para o tempo  
presente. Trata-se de compor com as *sobrevivências*, o que Aby Warburg buscava  
mostrar da arte clássica, apontar o *pathósforme*<sup>36</sup> contido nos movimentos imper-  
ceptíveis, como por exemplo nas diversas dobras de um tecido, nos movimentos  
revoltos dos cabelos, na intensidade de cores contrastantes<sup>37</sup>, enfim, signos capazes

<sup>32</sup> Artista e uma das maiores representantes da chamada “Crítica Institucional” na arte contemporânea.

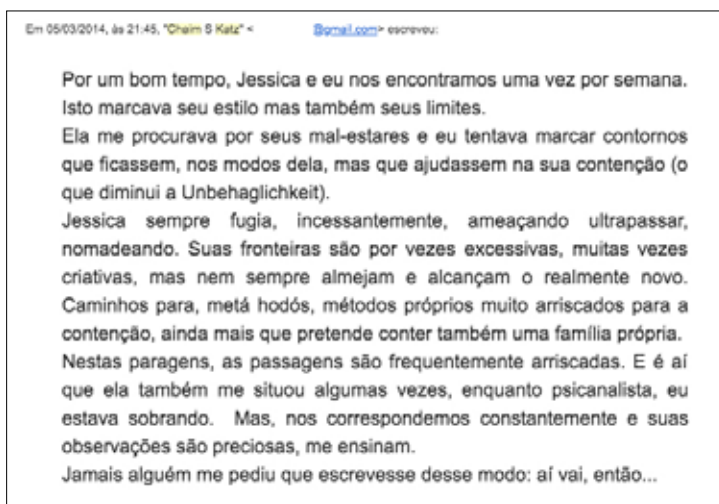
<sup>33</sup> Termo de Freud referente à transferência na psicanálise.

<sup>34</sup> FRASER, A. *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. Barcelona: Grupo Editorial Siglon Veintiuno, 2016, p. 138.

<sup>35</sup> Sobre a atuação ética artística no tempo presente, o que faz diferença entre a reprodução das relações e a possibilidade transformacional destas.

de captar as intensidades que estariam ali para dar equilíbrio a toda a beleza dita clássica. No limiar do que é manifesto e captado, encontra-se esse espaço aberto às novas significações.

Lembrando disso, trago o último trabalho dessa apresentação, quando em 2014, recebi do psicanalista, a partir de um pedido meu, o atestado sobre minha condição psíquica [fig. 38], de maneira que juntos, no limiar do que foi percebido por ele e manifesto por mim, se configurou um laudo sobre minha “personalidade”:



[fig. 38] *Partida* (2014), laudo psicanalítico.

<sup>36</sup> DIDI\_HUBERMAN, G. Múltiplas polaridades da imagem antiga, considerada pelo ângulo de suas sobrevivências. In: \_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 173.

<sup>37</sup> Idem, p. 175.





# CONCLUSÃO

## **Sobre os atravessamentos: em direção à invisibilidade**

Ao receber o laudo psicanalítico, transformo-o em trabalho artístico. Dessa maneira atuo na diferença entre psicanálise e arte. A primeira procura por diagnósticos, a segunda, por experimentações.

## **Sobre os atravessamentos: em direção à invisibilidade**

A partir do início do século XX até hoje – há um século – o ocidente convive com a ideia da fragilidade da razão. Talvez a luta contra essa fragilidade seja o maior impulso à vida, de maneira que a tentativa de assimilar sobre algo que é tão próprio porém inexplorado, transforma a vida num eterno exercício de criação de sentido. Os atravessamentos são tratados aqui como *forças* invisíveis e transformadoras, suscetíveis a serem percebidas somente pela experiência consciente e direta. Todas as capacidades que o corpo tem de manifestar sensações foram, durante a História, significadas de diversas formas, transformadas em fenômenos ditos desde mágicos à pura presença do ser. São inicialmente os movimentos *(des)corporificantes* que nos roubam a ideia que temos de nós mesmos, abrindo espaço para um vazio, ou seja, para as sensações excepcionais sempre abertas à *consciência de corpo*. Trata-se de experiências de ordem, geralmente, transformadora no caso de serem ativamente trabalhadas.

Foi depois dos anos 1970, quando a *performance* ganhou potência na arte, que os artistas puderam, a partir da experiência direta, explorar diversos temas relacionados ao corpo e sua relação tanto com objetos quanto com o espaço, além do corpo da mulher também se envolver mais com a arte. A pesquisa prática da subjetividade adquiriu um espaço significativo a partir de então, cada vez mais o campo dos afetos é tratado como potência transformadora e urgente. Olhar as diferenças e retornar esse olhar para si, perceber o que ocorre com o próprio corpo, no caso de um discurso destrutivo, retornar para o próprio corpo, perceber suas alternâncias, suas fricções, suas intensidades. Questioná-las. Nesse contexto, tratar o corpo como uma antena, tanto pessoal como também do espaço impessoal, por onde ideias transitam e influenciam: impregnam.

A urina foi o tema recorrente dos trabalhos realizados. Trata-se de um material simbólico, portador de diversos significados. Por ser de uma natureza excretora do corpo humano, é responsável, principalmente, por questões da ordem

da liberação, no caso do corpo retirar do seu interior o que não lhe serve mais. Contrapor a orientação de seu caminho dito “natural” conduz o pensamento lógico e organizacional para um território muitas vezes indesejado, rememora as intensidades dificilmente bem-vindas. Para o corpo receber sensações que costuma negar, geralmente é desastroso. Claro que todo esse assunto é extremamente complexo, por isso entendo-o como um tema fundamental para uma pesquisa das experiências diretas. Foi assim que os sete trabalhos apresentados aqui se desenvolveram, a partir de impulsos e lugares ainda desconhecidos no meu corpo, porém muito próprios, talvez seu também. Embora os corpos marquem o lugar de reconhecimento da individualidade, o que os atravessa forma uma corrente a unir-nos, forçando passagem, para que uma relação aconteça. São essas ligações o suporte para cargas de cada diferença, e o sucesso ou fracasso desse encontro depende da criação de seus sentidos. O desafio de aprender a olhar as intensidades que atravessam nossos corpos, como um corpo também – só que invisível – pode ativar novas camadas a serem ainda experimentadas, que quando conscientemente recepcionadas se tornam movimentos produtores de novas singularidades. Um despertar para os sentidos sutis e velozes das nossas *consciências de corpo*, capazes de criarem vínculos de interação com outros tempos, ainda não muito conhecidos.

Os autores e citações escolhidas ajudaram na delimitação de bordas conceituais que me conduzissem a um ponto exato, ou pelo menos próximo, para o encontro com a passagem para uma *consciência de corpo*. Os perigos ou impossibilidades do encontro para essa travessia também indicariam um possível caminho para uma futura pesquisa, experimental e conceitual, mais abrangente sobre as *forças* invisíveis que se poderiam se encontrar no limiar de experimentos feitos no corpo e no espaço, eliminado suas fronteiras para compor novos encontros, futuramente, no território do Parapsiquismo. A exemplo das citações, agora todas juntas<sup>38</sup>:

“livrar-nos de nossas próprias estruturas mentais atuais”

“a excentricidade da posição que ocupamos relativamente a nossos centros físicos e psicológicos.”

“sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala”

“deixo saírem de mim os sinais que recebi”

“coloca aquele no qual habita literalmente fora de si”

“há que considerar a consciência como um elemento paradoxal”

“interiorização de um tempo que eu não criei”

“participe em sua manifestação, no entanto, de forma consciente”

---

<sup>38</sup> Respectivamente: Mário Pedrosa, Rosalind E. Krauss, Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, Julia Kristeva, José Gil, Nicolas Abraham - Maria Török e Andrea Fraser.





## REFERÊNCIAS

ABRAHAM, N; TÖROK, M. *A casca e o núcleo*. 1ª edição. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

DIDI\_HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

DIDI\_HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

FRASER, A. *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. 1ª edição. Barcelona: Grupo Editorial SiglonVeintiuno, 2016.

GIL, José. Abrir o corpo. In: GALLI, T; ENGELMAN, S. *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

KRAUSS, R. E. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

KRISTEVA, J. *Poderes do Horror: Ensaio sobre a abjeção*. 2ª edição. Paris: Editions du Seuil, 1980, "Aproximação da abjeção", pp. 07-27. Tradução de Allan Davy Santos Sena.

LEBENSZTEJN, J. *Pissing Figures 1280–2014*. 1ª edição. Nova York: David Zwirner Books, 2017.

PEDROSA, M. *Arte Ensaios*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

**Links:**

<<https://super.abril.com.br/ciencia/a-fantastica-ciencia-do-antigo-egito/>>. Acessado em 6/6/19.

<<http://history.uroweb.org/history-of-urology/diagnosis/looking-at-the-urine/uroscopy/>>. Acessado em 6/6/19.

< <http://books.scielo.org/id/2s7y9/pdf/talamoni-9788568334430-03.pdf>>. Acessado em 6/6/19.

<<https://nova-acropole.org.br/blog-saiba-mais/artigos/os-indios-hopi/>>. Acessado em: 07/07/19

<<https://nova-acropole.org.br/blog-saiba-mais/artigos/os-indios-hopi/>>. Acessado em: 07/07/19

<[https://www.academia.edu/18298036/Poderes\\_do\\_Horror\\_de\\_Julia\\_Kristeva\\_Cap%C3%ADtulo\\_1](https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1)>. Acessado em: 07/07/ 2019.

<<https://www.scribd.com/doc/152315631/Abrir-o-corpo-Gil-pdf>>. Acessado em: 07/07/ 2019.



**Imagens:**

[fig. 1] <<http://historian-hut-did-you-know.blospot.com/2018/10/the-peculiar-health-remedies-of-bishop.html>> . Acessado em: 26/08/ 2019.

[fig. 2] <[https://www.reddit.com/r/medicine/comments/8h8m7d/urine\\_color\\_wheel\\_used\\_in\\_medieval\\_medical/](https://www.reddit.com/r/medicine/comments/8h8m7d/urine_color_wheel_used_in_medieval_medical/)>. Acessado em: 26/08/ 2019.

[fig. 3] <<https://www.swissinfo.ch/eng/basel-s-16th-century-superstar/28863378>>. Acessado em: 06/08/ 2019.

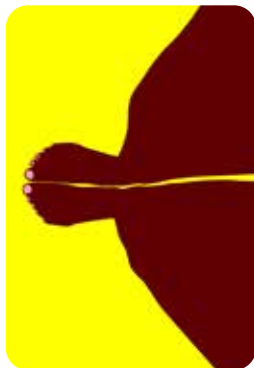
[fig. 4] <<http://immunocell.com.br/equipamentos/urinalise/urit-1500/>> Acessado: 27/08/2019.

[fig. 5] <[https://www.jstor.org/stable/27925235?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/27925235?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acessado em: 26/06/ 2019.

[fig. 6] <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/12013/attributed-to-oionokles-painter-attic-red-figure-oinochoe-shape-3-chous-greek-attic-about-470-bc/?artview=dor20791>>. Acessado em: 26/06/ 2019.

[fig. 7] <<https://www.cienciahistorica.com/articles-in-english/indeed-romans-used-urine-to-do-laundryand-worse-things/>>. Acessado em: 06/08/ 2019.

[fig. 13 à fig. 18] <<https://wellcomecollection.org/works?query=URINE%20FLASK>>. Acessado em: 20/05/ 2019.



[fig. 39] Carta nº 20 *Urina*, do tarô *Como atravessar paredes* (2018).