

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

JESSICA KLOOSTERMAN

INUMVECONXIS
Linguagem Esfincteriana

RIO DE JANEIRO

2022

Jessica Kloosterman

INUMVECONXIS
Linguagem Esfincteriana

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (Teoria e Experimentações em Artes. Linha de pesquisa: Linguagens Visuais), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: prof. Dr. Jorge Soledar

Rio de Janeiro
2022

CIP - Catalogação na Publicação

K58i Kloosterman, Jessica Romeiro
INUMVECONXIS: Linguagem Esfincteriana / Jessica
Romeiro Kloosterman. -- Rio de Janeiro, 2022.
102 f.

Orientador: Jorge Soledar.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, 2022.

1. Linguagem esfincteriana. 2. Campo aberto. 3.
Corpo vertido. 4. urina. 5. arte contemporânea. I.
Soledar, Jorge, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Jessica Kloosterman

INUMVECONXIS Linguagem Esfincteriana

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (Teoria e Experimentações em Artes. Linha de pesquisa: Linguagens Visuais), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovada em

Orientador: Prof. Doutor Jorge Soledar (PPGAV-UFRJ)

Prof^a. Doutora Malu Fragoso (PPGAV-UFRJ)

Prof^a. Doutora Viviane Matesco (PPGCA-UFF)

À Yasmin e à Ludmila.

AGRADECIMENTOS

Ter conseguido escrever durante a pandemia e enfrentar as condições adversas da política, no Brasil, talvez seja, por si só, um agradecimento conforme comentou Jorge Soledar, orientando-me sempre com cuidado, pontuando as delimitações mais adequadas à escrita. Ainda pude contar com a primeira leitura sempre muito generosa da Julia Fraga e, na época da qualificação, do meu querido amigo Marcelo Backes. Escrever sobre o próprio trabalho prático não é tarefa lá muito fácil. Colocar a linguagem a serviço do corpo torna-se um desafio ainda maior nos tempos de hoje, dados a tantas vontades orgânicas autônomas. Ainda na qualificação, na banca, contei com os olhares atentos de Elisa Magalhães e Francine Barros. Descobri sobre a grande amizade de ambas naquele exato momento. Durante as aulas, conheci a Julia Machado, com quem tive a oportunidade de tomar um café na livraria Argumento e falar um pouco da dissertação, ainda sem saber direito o caminho da escrita. Malu Fragoso muito me ajudou a estruturar o pensamento, indicando-me fazer um sumário comentado. Agradeço ao Guto Nobrega por suas dicas no seminário assim como a André Sheik; a Marcela Cavallini, por sugerir convidar Francine para este mesmo encontro; ao grande aprendizado obtido em um desvio para a antropologia, nas disciplinas Antropologia das Emoções e Sociologia do Cuidado, oferecidas pelas professoras Adriana Vianna e Camila Fernandes. Agradeço, também, o aceite do convite para a banca de Viviane Matesco e Malu Fragoso e dos suplentes Fernando Gerheim e Ricardo Basbaum. E, por último, mas não menos importante, a meus amigos e familiares pelo espaço e carinho concedido para exercer a escrita.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), à Escola de Belas Artes e Programa de Pós-Graduação (EBA-PPGAV) e a toda equipe de professores e funcionários do departamento pela resistência em épocas tão difíceis, fundamental para a realização deste trabalho, feito de forma inteiramente remota.

*Sou uma pedra
dentro de mim
a história do mundo*

Regina José Galindo, 2013.

RESUMO

KLOOSTERMAN, Jessica. **INUMVECONXIS** Linguagem Esfincteriana. Rio de Janeiro, 2022.2 Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Há algo de misterioso, velado. Em determinado momento da vida, alguma consciência sobre isso irrompeu-se em forma artística, e processos foram desenvolvidos na mesma intensidade desse primeiro encontro. A maneira como o corpo reorganiza o toque tão sutil e profundo daquele primeiro ver parece invadir a minha produção. Desde o início, os trabalhos são realizados por meio dessa fagulha desconhecida. Movidos por um desejo de vigília, mantenho-os fiéis àquele encontro primordial. No mestrado, retenho o movimento da prática pura. Foi preciso parar para relacionar algo intelectual ao fluxo. A materialidade da urina, como expressão corporal, flui pela pesquisa. Por isso a escrita é molhada, procura passagens para liberar resíduos, reflete sobre um corpo vertido, derramado em campo aberto, espaço dos acontecimentos diluídos, muitas vezes, percebido sem um indivíduo. Dialogo, por vezes, com isso que Gilbert Simondon nomeia de *pré-vital* ou Julia Kristeva, de *abjeto*. Algo em nosso corpo estaria impregnado de uma memória autônoma? Nesta pesquisa, propus sentir, deixar a escrita fluir. Não há esquemas. O leitor encontrará um corpo vulnerável. Então, peço cuidado. Meu corpo está aberto, vertido. Se algo sentir no seu, partilhe comigo, e convido ainda: abra o seu também, seu estômago, seu intestino, seus rins, seu coração ou qualquer outro órgão. Será que estes ainda podem ensinar-nos? A autonomia orgânica parece operar no campo aberto. Tudo indica que devemos parar e observar aquilo que está próximo. Surge, então, nesta pesquisa, em aperto, a expressão *língua esfincteriana*. Uma linguagem anatômica. Sutura de feridas concêntricas.

Palavras-chave: urina; corpo vertido; campo aberto; linguagem esfincteriana

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig.1 - <i>Cauda</i> , 2020, ilustração. Jessica Kloosterman.....	18
Fig.2 - <i>Ouroborus</i> , 1593-1650, gravura. Matthäus Merian.....	21
Fig.3 - <i>As três graças</i> , 1994, fotografia. Sally Mann.....	24
Fig.4 - <i>O que resta</i> , 2022, ilustração. Jessica Kloosterman.....	28
Fig.5 - <i>Caminhando</i> , 1963, registro da ação. Lygia Clark.....	29
Fig.6 - <i>Baba antropofágica</i> , 1973, registro ação coletiva. Lygia Clark.....	29
Fig.7 - <i>Baba antropofágica</i> , 1973, registro ação coletiva. Lygia Clark.....	30
Fig.8 - <i>Arco de Histeria</i> , 1993, escultura. Louise Bourgeois.....	34
Fig.9 - <i>Menthé</i> , 2014, ação. Jessica Kloosterman.....	35
Fig.10 - <i>Menthé</i> , 2014, ação. Jessica Kloosterman.....	36
Fig.11 - <i>IN_CON</i> , 2021, croqui. Jessica Kloosterman.....	51
Fig.12 - <i>IN_CON</i> , 2021, bula. Jessica Kloosterman.....	56
Fig.13 - <i>Piedra</i> , 2013, registro performance. Regina José Galindo.....	59
Fig.14 - <i>Natura Naturans</i> , 2014, fotografia. Jessica Kloosterman.....	62
Fig.15 - Registro fotográfico do meu olho, Jessica Kloosterman.....	63
Fig.16 - <i>IN¹vCON^x</i> , 2022, croqui. Jessica Kloosterman.....	68
Fig.17 - <i>Partida ou Talismã</i> , 2011, objeto. Jessica Kloosterman.....	74
Fig.18 - <i>Ar de Paris</i> , 1919, objeto. Marcel Duchamp.....	82
Fig.19 - <i>Cubo de condensação</i> , 1965, objeto. Hans Haacke.....	82
Fig.20 - <i>Líquidos Preciosos</i> , 1992, instalação. Louise de Bourgeois.....	85
Fig.21 - <i>Umidades</i> , 1994-2001, ação. Brígida Baltar.....	87
Fig.22 - <i>Mais valia</i> , 2012, instalação interativa. Tânia Brugera.....	88
Fig.23 - <i>O homem desesperado</i> , 1843/45, pintura. Gustave Courbet.....	93

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 URINA	18
1.1 FLUXO.....	27
1.2 PREGNÂNCIA.....	33
1.2.1 Corpo imaginação: afecção	41
1.2.2 Corpo representação: emoção	42
1.2.3 Corpo informação: objeto	43
1.3 CORPO VERTIDO.....	48
2 ESFÍNCTER	51
2.1 RETENÇÃO.....	56
2.2 AUTONOMIA.....	60
2.2.1 Campo abjeto: repulsa	66
2.2.2 Campo semântico: sentido	64
2.2.3 Campo lexical: expressão	67
2.3 CAMPO ABERTO.....	69
3 DECIFRAR	74
3.1 COLETA.....	76
3.2 LAÇO.....	78
3.2.1 Linguagem <i>sphinx</i>: apertar	91
3.2.2 Linguagem <i>squeeze</i>: espremer	92
3.2.3 Linguagem <i>strangle</i>: estrangular	93
3.3 LINGUAGEM ESFÍNCTERIANA.....	94
CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Em 2011, decidi coletar minha urina, às 7h30 da manhã, pouco antes de levar minhas filhas ao colégio. Guardei aquela urina, anotei o horário exato, o dia e o ano de sua queda no pote. Desde então, levei-a para todas as sessões de psicanálise, até a última, pois já sentia um final de ciclo. Guardava-a dentro da bolsa, como se fosse um segredo, algo que só eu sabia. Minha fala estava vazia, não fazia mais sentido naquela sala, ficar falando, falando, falando; e o espaço estava carregado. Tinha algo que o carregava para além da minha fala. Senti uma troca atravessando a fala, percebi algo no meu corpo além dos cinco sentidos comuns. Intuí que estava aberta para outras coisas ainda desconhecidas, para aquilo que carregava aquele ambiente. Era como se não houvesse uma divisão entre o eu e o outro, um lugar de velocidades enormes...

Inumvêconxis é a expressão da fórmula IN^1vCON^x , desenvolvida a partir do trabalho intitulado *IN_CON*. O ato de transpor algumas experiências artísticas para a linguagem escrita forçou minha consciência a querer buscar sentido para um amplo espectro do meu corpo. Coloco nesse espaço “v” entre IN e CON o que está inserido naquilo que o ameaça e se mantém desconhecido. Os expoentes “1” e “x” encontram-se somente através de um grande esforço, porém nem sempre garantem sentido racional. Por isso a expressão *inumvêconxis* pode ser, também, considerada uma palavra residual destinada a ser jogada fora.

A expressão *linguagem esfincteriana*, também representada pela utilização da urina, nos três trabalhos escolhidos para iniciar cada capítulo, consiste no esforço sistemático da busca por ligação de sentido entre “1” e “x” da fórmula *inumvêconxis* e de trazer sentido em palavras em relação àquilo que insiste em ocultar-se. É neste espaço “v”, ou lacuna, que há marcas naquilo que nos escapa, que a escolha dessa expressão como título deflagra, junto à fórmula; o resto residual como contínuo deslocamento de significados ainda inapreensíveis. Essa fórmula expõe, assim, uma lei física que nos leva a compor estruturas linguísticas. No entanto, um líquido residual insiste, assim, em não permitir o fechamento de qualquer significado.

No sumário, é possível observar a repetição das palavras *corpo*, *campo* e *linguagem*. Tal insistência força o percurso a encontrar seus significados em

diferentes momentos e delimitar alguns sentidos. A noção de cada qual foi elaborada, muitas vezes, livremente e expõe alguns temas que poderão contribuir na correlação entre seus significados como sistemas interligados.

Partindo desse pressuposto, as expressões *corpo vertido*, *campo aberto* e *linguagem esfínteriana*, criadas durante a pesquisa, surgem com o objetivo de abrir passagens para futuras associações. Posicionados no final de cada capítulo, os termos *pregnância*, *autonomia* e *laço* evidenciam sua derivação de conceitos discutidos nos capítulos anteriores.

Imagino o sumário funcionando como um *decanter*, de onde suas palavras escoam para fora no intuito de, a partir da experiência corporal artística, encontrar sentido para a linguagem.

A *urina*, posicionada no alto, escoar seu *fluxo* natural. Podemos ver sua *pregnância*, isto é, através de alguns conceitos sobre *corpo imaginação*, *corpo representação* e *corpo informação*, conseguimos capturar tudo isso por *afecções*, *emoções* e *objetos* de um *corpo vertido*.

O *esfínter*, no centro, é o controlador de passagens. Há *retenção*, por vezes natural, involuntária; por outras, ativa, voluntária. Analisando seus movimentos, por meio de alguns conceitos sobre *campo abjeto*, *campo semântico* e *campo lexical*, podemos perceber sua *autonomia* dar vazão a outras relações, como a *repulsa*, o *sentido* e a *expressão* em *campo aberto*.

Decifrar, por fim, torna-se um desafio. Faço *coleta* como artista, posso ver um *laço* nas ações, isto é, alguma coerência, mesmo que paradoxal. As expressões *linguagem sphinx*, *linguagem squeeze* e *linguagem strangle* constroem por seus significados próximos – *apertar*, *espremer* e *estrangular* – e regulam a musculatura da linguagem esfínteriana. O paradoxo surge na experiência onomatopeica: ao repetir rapidamente as três palavras estrangeiras, podemos ouvir o som do fluxo de uma queda d'água. No entanto, o trio linguístico traz como significado ações de retenção, de uma falta entre o sentir e a fala, o tornar-se sentido da linguagem.

A urina é o resíduo simbólico dessa materialidade corporal, utilizada nos trabalhos que abrem cada capítulo, intitulados respectivamente *Cauda*, 2020; *IN_CON*, 2021; e *Partida*, 2011. Cada trabalho traz uma relação simbólica diferente com a urina. Ao longo dos últimos anos, esse líquido fisiológico tornou-se bastante

presente no meu desenvolvimento como artista. Por isso a escolha de observá-lo melhor e propor uma dissertação conduzida pela exploração de seu fluxo. Os dois primeiros capítulos apresentam-se a partir de uma escrita poética. No último, a escrita torna-se mais explícita. No entanto, é possível iniciar a leitura por qualquer um dos três sem acompanhar a ordem numérica.

O que me levou a esta pesquisa foi a insistência sobre um mesmo tema: a coleta da minha urina em 2011. Poderia afirmar que é uma vontade com potencial estruturante sob a ótica de uma persistência frágil e vulnerável. Um transbordamento que expõe algo e, por isso mesmo, parece ser relevante para coleta e análise. A urina é a matéria simbólica visível, um líquido produzido pelo corpo, porém é no *campo aberto* das sensações inundantes que atribuo significado a esse líquido para expor um movimento invisível e instável.

O título atual da dissertação está diretamente relacionado à observação de um processo e de tudo que lhe escapa. Não raro, os termos *campo aberto* e *corpo vertido* aparecerão repetidamente. Muitas vezes, seus significados serão amplos e com diferentes sentidos. Poderão ser compreendidos de diversas maneiras, dependendo de cada relação. *Campo aberto* pode ser explorado como território ou mesmo uma sensação interna de um momento ou um acontecimento específico, em que o corpo se surpreende percebendo-se, e, nessa nova possibilidade de percepção, abre-se um outro espaço-tempo corporal. Tal movimento, inicialmente, é surpreendido como fluxo pregnant; em seguida, em retenção autônoma para depois insistir em coletá-lo como laço capaz de ser decifrado em linguagem. Ao menos assim o experimentei, de maneira que o sentido de diferença entre espaço corporal interno e externo desaparece. Algo se unifica ou encontra coerência? Tais sensações fazem o corpo ser percebido no que chamarei de *corpo vertido*, um sentir-se impregnado do espaço externo, poder senti-lo dentro.

No início da pesquisa, o título era *Técnicas e Procedimentos para Decantar o Corpo*. No entanto, durante o decantar da escrita, surgiu a palavra enigmática *inumvêconxis*, a qual transponho como título escolhido para a dissertação. Por extensão, a expressão *linguagem esfincteriana* indica algo sobre a estranha palavra. Ambas comportam um dilema existencial. Para entender melhor a *linguagem esfincteriana*, esta compõe o último capítulo, ocupa o lugar da conclusão sem concluir. Se pensarmos em

circunferências no formato esfínteriano, entenderemos, pelo conjunto das secções dos capítulos, o suporte aos fluxos e retenções, veremos os lúmens anatômicos no texto. Perceberemos que o último capítulo é caudal, apresenta-se em contorção, pois é assim que retorna ao primeiro capítulo, momento quando percebe não existir um sentido definido.

A palavra *pregnância*, abordada no primeiro capítulo, encontra-se em *fluxo* com as palavras do segundo e terceiro capítulos, respectivamente, *autonomia* e *laço*. Nessa dinâmica, segue a conexão dos outros capítulos. Uma vez que funcionam como identidades separadas, podem ser lidos separadamente, em ordem aleatória. Cada qual tem uma ligação diferente junto ao outro. Tornam-se próximos se lidos em sequência. *Corpo vertido*, *campo aberto* e *linguagem esfínteriana* formam a base estrutural de cada capítulo separadamente, compõem aquilo que está embaixo. Tudo isso satura em determinado momento e é extremamente desagradável. Pesado de carregar. Pressiona a carne, contorce as vísceras. Aperta, espreme e estrangula. Precisa ser deixado para trás. Está próximo demais, começa a dar vontade de eliminação. A *linguagem esfínteriana* surge, no momento da pesquisa, para reter o líquido que precisa ser guardado, na tentativa de separar o *corpo vertido* do *campo aberto*. Comparece, então, em forma de escrita em construção.

Cada movimento é separado e analisado psicologicamente e transformado em trabalho artístico. Esses experimentos foram realizados no território conhecido como arte contemporânea, a partir da segunda década do século XXI, durante os dez anos de convívio em uma universidade pública neste país, culminando o processo de final de escrita em um dos momentos de maior aperto do país, *pré-eleição*, 25 de outubro de 2022. Um momento esfínteriano talvez? Repleto de apertos linguísticos. Dia de eclipse solar em Escorpião, dos líquidos pantanosos. Somos *corpos vertidos* em *campo aberto*? Aqueles em uma situação além de nossos limites controláveis? Seremos passíveis de transmutação em coletivo?

Sempre observando a ideia de um ritmo cíclico, alio-me à influência da natureza em contraponto aos suplementos da técnica e à sensação iminente da queda, que são tópicos relacionados à preocupação de Ailton Krenak e à sutileza de liberação do pensamento de Jean-Luc Nancy. Sejam movidas por impulsos científicos ou mercadológicos, as questões da técnica são também relevantes para esse

mapeamento, para entender o que seria um *corpo vertido* na arte; corpo como local das sensações coletivas e como operador de passagens. Para ampliar mais ainda a pesquisa, aproprio-me de mais alguns conceitos para além do campo artístico, advindos da filosofia, psicanálise, antropologia e literatura. Se a relação entre *fluxos*, *retenções* e *coletas* comparece de maneira rítmica no meu corpo, da mesma forma que o desejo, as expressões artísticas contemporâneas podem operar de modo similar? Não fariam parte de uma continuidade em *campo aberto* tais relações? Seriam atualizações de passagens *pré-vitais* por meio do corpo-campo-linguagem?

Proponho um olhar para as pregnâncias, para aquilo que cria marcas; isso deve apontar para algum sentido. Dessa maneira, repito três instâncias do corpo, *imaginação*, *representação* e *informação*, para tentar abrir direções para o sentido. Numa mesma sequência, nos capítulos seguintes, repito outras três instâncias, dessa vez, relacionadas ao campo e à linguagem. Seguem a partir de uma *autonomia*, daquilo que temos já como marcas: *campo abjeto*; *campo semântico*; *campo lexical*. Por fim, chego às sensações passíveis de compor novos *laços* a partir da linguagem. A palavra *laço* é uma apropriação de uma questão posta pela psicanalista Collette Soler: “O que faz laço?”¹. Aproximo *laço* a *esfínter*. Ambos apresentam aquilo que aperta, faz-se próximo, envolve. Assim como *Eros*. Dessa maneira, finalizo a dissertação para pensar, em jogo, a linguagem. Ouço, igualmente no exercício da escrita em pesquisa, em três palavras estrangeiras, um som de queda d’água em onomatopeia. Além disso, paradoxalmente, as três retêm o fluxo por seus significados em apertos: *squeeze*, *sphinx*, *strangle*. Entendo que, nesses conjuntos trípticos de corpo-campo-linguagem, faltam informações. Precisarão, em pesquisa futura, de mais dados.

O que insiste em não se deixar capturar? Nesse vazio aparente, trago trabalhos específicos das artistas Brígida Baltar, Lygia Clark, Louise de Bourgeois, Regina José Galindo, Tania Bruguera e Sally Mann e dos artistas Hans Haacke e Marcel Duchamp. Cada um, com suas especificidades, foi incorporado para ajudar a mapear o incapturável, como, por exemplo, as coletas de Brígida, a topologia de Lygia, os líquidos preciosos de Louise, a vulnerabilidade de Galindo, as tensões nas fronteiras de Bruguera, a imagem de uma cena familiar de Sally, os mínimos movimentos de

¹ Título do livro de Collete Soler, 2016.

gotas num espaço institucional de Haacke ou, então, o deslocamento simbólico operado por Duchamp. Para ampliar tal análise, pontuo alguns conceitos da filosofia e psicanálise sobre um corpo que se percebe além, nem todos explorados de forma equivalente. São eles: *corpo próprio*, de Maurice Merleau-Ponty; *corpo vibrátil*, de Suely Rolnik; *corpo aberto*, de José Gil; e *corpo, fora*, de Jean-Luc Nancy. Na literatura, Samuel Beckett e Clarice Lispector colocam no texto uma voz anônima; sem corpo? Trazem falas parteiras de objetos, personagens, títeres, fatos ou ovos, tudo pode ser eliminado subsequentemente, sem lugar fixo. Davi Kopenawa Yanomami relata a sensação incômoda dos yanomamis ao ouvir o nome próprio.

A invisibilidade corporal, também nominada como psique, é investigada nesta pesquisa a partir de fragmentos de alguns livros e textos, referentes à psicanálise, dos seguintes autores: Paul Schilder, no que diz respeito a algumas energias que constituem a imagem corporal; Sigmund Freud, sobre as excitações nos sonhos; Jacques Lacan, com o inconsciente e o gozo; Julia Kristeva, sobre a repulsa; Tânia Rivera, a respeito da ligação da arte e psicanálise; Collete Soler, quanto a sua questão sobre o que faz laço; e Suely Rolnik, sobre o lugar especial da experimentação do corpo na arte. Por fim, no campo da filosofia, autores como Friedrich Nietzsche, Deleuze e Guattari, Maurice Merleau-Ponty, José Gil, Jean-Luc Nancy, Gilbert Simondon e Gaston Bachelard marcam algumas passagens.

Deixei para pesquisa futura as autoras, às quais dediquei algum tempo de leitura no que diz respeito ao corpo, que é apresentado como passivo e anterior ao discurso², àquilo que experimentamos para nos treinarmos a entender as espécies companheiras no tempo profundo narrado, quimicamente gravado no DNA de cada célula e, também, aos feitos recentes, que deixam traços mais odoríferos³. Todas essas diversas ligações entre corpo, campo e linguagem como forma de constituição de posicionamentos ampliados são de interesse para a coleta. Cito, também, os manifestos de Oswald de Andrade e André Breton, escritos na mesma época da coleta de Duchamp na farmácia. Junta-se, ainda, ao corpo da pesquisa a noção de *campo ampliado*, de Rosalind Krauss e trechos dos escritos sobre a liberação da linguagem

² Ver: BUTLER, 2020.

³ Ver: HARAWAY, 2020.

na performance, de Jorge Glusberg, além de um breve olhar sobre a experiência no trabalho de Brígida Baltar, realizado por Moacir dos Anjos: *A Espessura da Coleta*.

Todos os outros trabalhos realizados por mim, mesmo os não mencionados aqui, foram desenvolvidos a partir da vontade de observar as sensações em meu corpo, questioná-las, torná-las uma experiência do presente, confluir. Por conseguinte, constituem o reflexo de uma elaboração futura do que veio antes da palavra. O espaço vazio da linguagem elaborada, ausente de direção, situado entre o impulso artístico inicial e sua captura, organizado como objeto ou ação, localiza-se antes do exercício de uma linguagem elaborada pela escrita. Por isso esta dissertação recebe o título de *Inumvêconxis*. Este é, então, também, um termo linguístico residual. Deveria ter sido deixado de fora da escrita, porém mantém-se aqui como palavra-fórmula de um processo; da mesma maneira que o impulso da coleta da urina, num dia cotidiano banal, porta algo substancial, aquilo que Gilbert Simondon aponta como *pré-vital*. Como o corpo, a urina é opaca de um significado, apenas é em queda no meu corpo; requer encontros e conversas, aproximações e experimentações para melhor entendê-la. Precisa ser estimulada, posta em *campo aberto*. Como qualquer substância, porta o inapreensível das relações. Sugere-se, então, uma análise minuciosa, distanciamento ou silêncio para capturar-se algo, ou melhor, criar.

Pergunto-me então: O que coletei como artista? Como investi no *campo aberto* da arte? Como artista, respondo então: experimentei, algumas vezes, aquilo que ultrapassa o indivíduo, prolongando-o, o transindividual. Gilbert Simondon, em 1958, escreve: “Essa força não é vital; ela é pré-vital; a vida é uma especificação, uma primeira solução, completa em si mesma, mas deixando um resíduo fora de seu sistema”⁴. Tais resíduos poderiam estar contidos em nosso próprio corpo? Parecem fazer parte dessa primeira solução, cada vez mais excluída; e, muitas vezes, são transvazados em inúmeras outras sensações psíquicas. *Nem sujeito, nem objeto* é o título do ensaio, de 1980, sobre abjeção da filósofa, psicanalista e feminista Julia Kristeva, no qual ela escreve sobre a sensação de repulsa. Tal sensação de negação imediata, de esvaziamento no corpo poderia apontar para um espectro que marca “v” o corpo?

⁴ SIMONDON, G. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 451.

Em 1919, aproximadamente há 100 anos, Marcel Duchamp comprou, em uma farmácia de Paris, soro fisiológico. Lá mesmo deixou o líquido para trás, levando consigo somente sua embalagem: uma ampola de vidro. Transportada para outro continente, ela foi entregue de presente a um amigo crítico de arte em Nova York. Ao nomear o objeto de *Ar de Paris*, Duchamp acrescentou outras camadas ao corpo do objeto vazio. Seu espaço interno original era ocupado por um líquido e, dessa maneira, esvaziado, foi transformado pela linguagem (objeto + ação de esvaziamento = palavra), que se abre para outros sentidos. A palavra preenche o vazio contido pelo objeto. Mesmo assim, o conteúdo inicial, o líquido fisiológico, deixado para trás, continua sendo parte da narrativa daquele objeto. O líquido certamente remete ao corpo, se imaginarmos que aquela ampola foi destinada a conter soro, indicado para hidratação ou assepsia de feridas.

Inumvêconxis é a expressão de um movimento corporal transformado em fórmula através de um esforço de aproximação entre “1” e “x” pelo exercício da escrita. Retém simbolicamente conteúdo líquido a ser descartado, da mesma forma que Duchamp rejeitou o soro; é uma palavra residual destinada a ser deixada para trás, uma palavra em queda. Devemos transportar somente sua forma, reter a estrutura, seus “membros” fonéticos, como invólucros sem conteúdo líquido. Suas partes mantêm-se atreladas a uma nova estrutura em movimento, mesmo que o significado original retorne. Vejamos.

Se *IN* é privação, um prefixo apresentado antes de uma palavra, ou melhor, um complemento, o que se junta ao radical, portanto, vem antes de alguma constituição propriamente dita. “1” é o algoritmo inaugural, algo único, que comparece após o zero de algo ininteligível do corpo; parece vazio para algum entendimento. “v” é algo que marca essa falta, pode ser um vinco ou uma dobra naquilo sentido sem lógica; “pinga” em *campo aberto*, interfere em “x”. *CON* é também um prefixo, por isso também um complemento antes do que o constitui. A cada momento, algo na superfície do *campo aberto* apresenta-se concomitante àquilo sentido, localizado entre “1” e “x”. *XIS* é a possibilidade de encontro com *UM*. Aquilo que compõe uma diferença entre ambos amplia o sentido. Assim, há movimento de retorno incessante ao prefixo *IN*, local das incertezas de dentro, aquele núcleo *pré-vital* aguardando por novas composições. Nesse ritmo, circula a *linguagem esfínteriana*. Em circunferência, retorna ao núcleo.

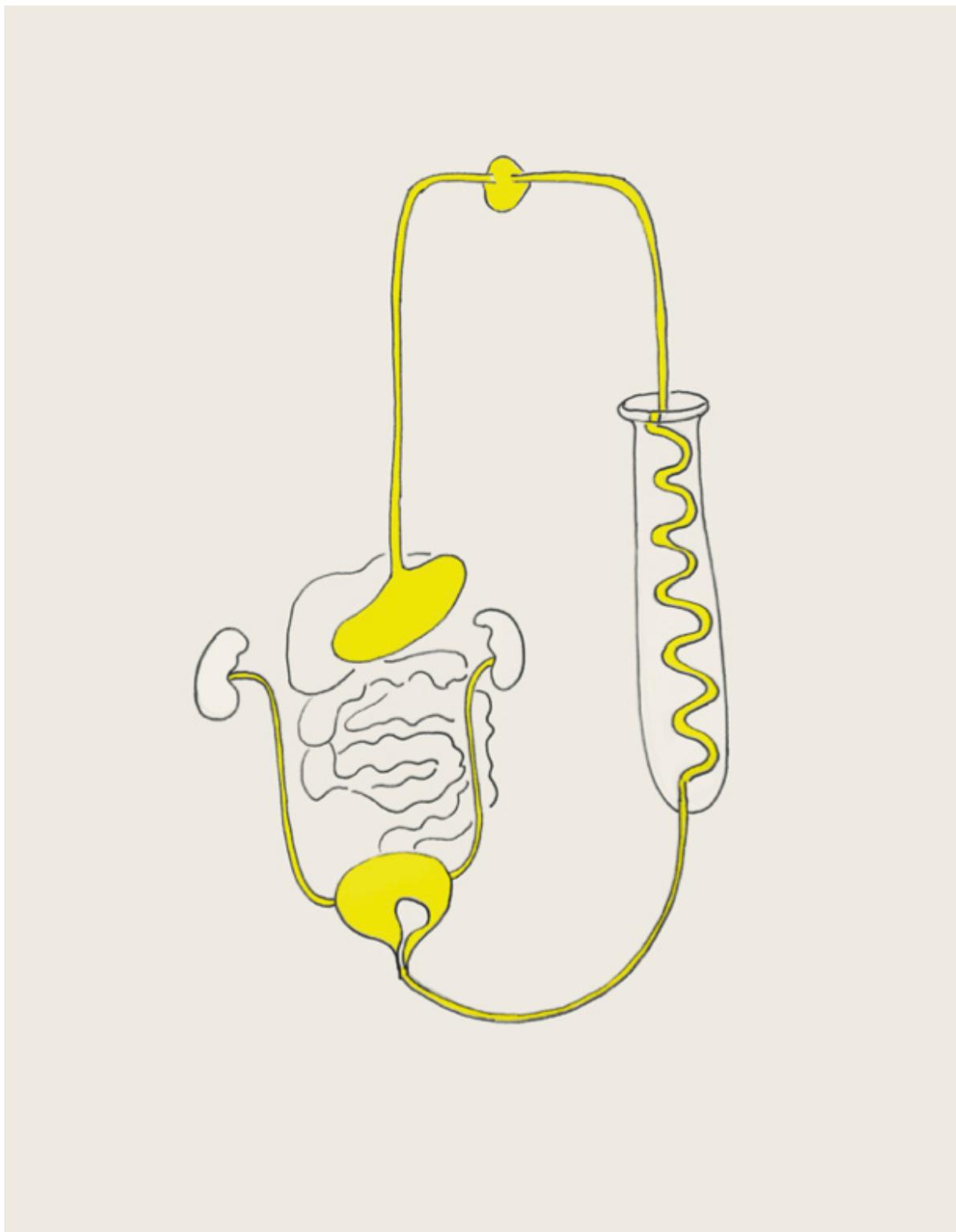
Compõe com a estrutura das marcas do *VÊ* ou “v”, opera nessa superfície do *campo aberto* “1”, naquilo que marca e se abre para o sentir. Quando algo nos é apresentado como sentido, queremos nomear. Torna-se uma linguagem composta, articula possibilidade de passagens nos encontros, a partir de relações com o radical *IN*.

Importante ressaltar, antes de finalizar essa introdução, o meu entendimento como artista sobre a psicanálise não tratar do corpo orgânico como sentido. Este comparece como fantasma psíquico. Para o psicanalista Jaques Lacan, corpo é linguagem. Paul Schilder – um dos precursores do pensamento das energias construtivas da psique, com interesse no mecanismo do sistema nervoso central, responsável pela construção das imagens que cada um tem de si mesmo – reflete sobre a importância de a personalidade entender-se como organismo. Seu pensamento está em contradição com a psicanálise. Talvez possamos sintonizá-los a partir da possibilidade de um encontro com o que acontece dentro de nós, como descreve o antropólogo Jeremy Narby sobre o DNA. É nesse fluxo urinário que se insere o início experimental desta dissertação, procurando entender as sensações orgânicas como constituintes para uma nova linguagem.

Os trabalhos que abrem cada capítulo partem de uma imagem orgânica-psíquica transformada em objeto. São sensações-imagens capturadas a serem exploradas pela pesquisa teórica; um território a ser conquistado pela linguagem conceitual a fim de alcançar uma linguagem coletiva. Transformar esse fluxo experimental em oratória elaborada, menos opaca como o corpo, configura um desejo: abrir-se ao fluxo, verter o corpo, ver seu conteúdo e expô-lo como resíduo, coletá-lo para trazer novos sentido às sensações.

1 URINA

Fig.1 - *Cauda*, 2020, ilustração. Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

Um acontecimento, em ressonância com os líquidos do meu corpo, marca o lugar do início desta pesquisa de mestrado. Compreendo ser o contato com uma informação condensada; quem sabe me ensinando a fazer coletas passivas residuais? Para decantar tal expressão, começarei pela minha coluna vertebral. Elevo a cabeça. Assim, ajudo a esticar a coluna, de maneira a deixá-la o mais alinhada possível. Agora a meço: 70 cm. A partir dessa medida exata, projeto um tubo de ensaio de vidro, precisamente do mesmo tamanho da minha coluna vertebral. A concepção desse tubo de ensaio é exaltada por meus sentidos. Meu corpo vibra essa elevação. Precisamente na região do ventre, há certa ebulição. Do mesmo jeito que, nos sonhos, o objeto é, ao mesmo tempo, outro; a coluna aqui é, a um só tempo, tubo de ensaio e elevação vertebral.

Técnica: dessa forma, entrevejo o mistério da nossa condição, a criação de uma coluna para nos sustentar, desenvolvida por milhões de anos, e que hoje capacita a locomoção em pé.

Procedimento: afixado por condutores de látex garrote⁵, alinho o tubo de ensaio à minha coluna. Logo abaixo do vidro, há um furo onde o látex está conectado. Este percorre, introduzido no meu corpo, a uretra até alcançar a bexiga, onde se encontra uma sonda, que impede o funcionamento habitual do esfíncter.

Decantar: dessa maneira, a urina produzida pelos rins flui para fora do corpo sem acumular-se na bexiga. Conforme a urina escoar, sobe diretamente pelo tubo de ensaio acoplado à minha coluna vertebral.

Corpo: importante ressaltar que, dentro do tubo de vidro, há um outro vidro, porém no formato de espiral. O nome desse tubo duplo é *condensador de refluxo*, muito utilizado para destilação em química. É por esse tubo interno, serpentinado, que a urina é conduzida para o alto da coluna.

IN: a urina passa, no final do tubo serpentinado, por outro condutor de garrote de látex. Sua extremidade oposta está inserida na minha boca. Assim a urina retorna para dentro do meu corpo.

CON: ingiro a urina de volta, procuro identificar a variação de seu sabor a cada retorno ao corpo no intuito de contabilizar a fronteira dos ciclos e poder contá-los.

⁵ Borracha látex de alta flexibilidade e alongamento utilizada em procedimentos hospitalares como extensor de passagem para aspiração de fluidos do corpo.

Imagino que fique cada vez mais amarga. Procuo sentir seu fluxo subir pela coluna devido ao calor da urina. Imagino que, se alguém de fora olhasse para o tubo, poderia identificar sua cor, a cada ciclo, mais alterada, devido à pregnância do líquido.

O trabalho *Cauda* [Fig.1] está em fase de decantação mental desde o início de 2020. Sensações corporais orgânicas e psíquicas influenciam-se. Muitas vezes, encontram-se misturadas. Então, a partir dessa saturação, surgem mais imagens até que elas forcem a execução na materialidade. A expressão artística torna-se inevitável: em ciclo recorrente, sempre em processo de reconhecimento mútuo, pesquiso agora o ciclo da urina nesse outro corpo. Através da escrita, procuro compreender se há alguma coerência entre sensação e esse novo corpo ampliado.

O líquido excedente do nosso corpo transformado em urina faz seu percurso para fora diariamente. Assim como esse líquido fisiológico, as expressões artísticas também escoam para fora do corpo. Como nos territórios vazantes, água, urina e arte se misturam nessa pesquisa, alagam e, por vezes, tornam movediço o limiar do corpo. O contato com essas inúmeras sensações muitas vezes atravessa a lógica conhecida.

A exemplo do estilo de escrita de *O inominável*, romance de Samuel Beckett, no qual acontecem coisas sem que saibamos de onde e por quê, percebemos que há um sistema com passagens, há movimento e há recipientes preenchidos e esvaziados

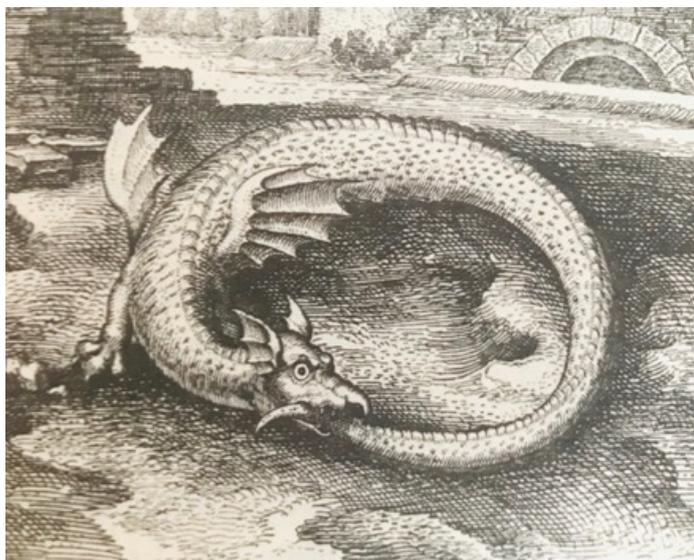
(...) vejo isso daqui, dariam um jeito para que eu não pudesse desconfiar que os dois recipientes, o de esvaziar e o de encher, fossem um só, seria água, água, com o meu dedal iria tirá-la de um reservatório e vertê-la num outro, ou haveria quatro, ou cem, dos quais uma metade a esvaziar, a outra a encher, numerados, os pares a esvaziar, os ímpares a encher, não, seria mais complicado, seria menos simétrico, pouco importa, a esvaziar, a encher, de uma certa maneira, numa certa ordem, segundo certas correspondências, para que eu fosse obrigado a pensar, reservatórios, comunicantes, comunicantes, ligados por canos escondidos debaixo do chão, vejo isso daqui, sempre mostrando o mesmo nível, não, não funciona, a esperança não estaria ali, daria um jeito para que eu pudesse ter ataques de esperança, sim sim, não de calma, mas sou, ia dizendo que sou calmo, sim, eles dariam um jeito, com canos e torneiras, vejo isso daqui,(...)"⁶.

Na vida cotidiana, objetiva, nem sempre acontece como nos rios convergentes e se, em algum momento, essas águas se encontram, ainda demoram para se integrar. Sensação orgânica, psíquica e mental misturam-se sem representações exatas, são de difícil distinção. Nesse território, não existe direção nem medida para

⁶ BECKETT, S. *O inominável*. São Paulo: Editora Globo, 2009. p. 163.

os sentidos. Uma demarcação pode comparecer em um tom, um ritmo, numa coloração, e assim por diante. Nessa mistura de intrincada mutação, em águas tão paradoxais, o tempo habitual é imposto por um fluxo desconhecido, por isso mergulhar nessa água e sentir seu movimento será a própria pesquisa artística: um *corpo vertido* em *campo aberto*. Permito-o verter, transbordar, fluir além da pele, ser mistura para coletar outros tempos nesta pesquisa.

Fig.2 - *Ouroborus*, 1593 -1650, gravura. Matthäus Merian.



Fonte: NARBY, 2018, p. 89.

O tempo circular deriva do ciclo das estações da natureza. Sua concepção remonta à Grécia Antiga. É também a ideia do *eterno retorno*⁷ de Nietzsche.

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem — e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente — e você com ela, partícula de poeira!” Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão

⁷ NIETZSCHE, 1887 *apud* O ETERNO retorno segundo Nietzsche. Filosofia na escola. Disponível em: <https://filosofianaescola.com/metafisica/o-eterno-retorno-segundo-nietzsche/>. Acesso em: 25 maio 2022.

divina!” Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?” pesaria sobre os seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além dessa última, eterna confirmação e chancela?

O símbolo que melhor pode representar esse conceito é a *Ouroboros* [Fig.2], uma serpente-dragão que devora o próprio rabo, criatura mitológica que representa o ciclo da vida, as mudanças, o espaço, as passagens, a fecundação, o nascimento, o tempo, a morte, a renovação e a destruição da matéria. Muitas vezes, esse símbolo era associado, então, ao processo da criação. Podemos interpretá-lo, também, como o movimento contínuo de contração e relaxamento, comparável ao trabalho dos esfíncteres no nosso corpo. É o movimento administrador de passagens, nesse caso, dos gases, líquidos e sólidos corporais. São circunferências que nosso corpo carrega da memória mítica sobre a maneira de sua organização; o peso formidável dos processos biológicos e a formação cultural que se misturam; na base da coluna, há o cóccix, vestígio de um outro corpo, de outra época.

Como as formas se organizam na relação corpo-mensagem?

Observo e separo cada movimento interno e externo, de modo que todos os meus trabalhos são reverberações do que sinto e percebo. Jorge Glusberg, em seu livro *A arte da performance*, ensina-nos: “No entanto, o aspecto mais importante desse processo de prospecção a respeito do corpo talvez seja, sob o ponto de vista artístico, a revalorização do construtor mais do que o objeto construído”⁸. Dessa maneira, as diversas performances realizadas durante a última década serviram como ações de integração corporal, no intuito de ordenar um sentido para meu corpo, materializar aquilo que vai para além da minha pele.

Espero, dessa forma, ao final da dissertação, a partir dos trabalhos escolhidos para investigar, poder decantar todos os outros não mencionados aqui, já que pertencem à mesma mistura corporal ainda ininteligível. Glusberg menciona, em seu

⁸ GLUSBERG, J. A liberação da linguagem: Atos da fala. *In: A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 96.

livro, uma pesquisa elaborada pelo filósofo linguista John Langshaw Austin sobre a teoria dos *atos da fala*⁹ e sugere utilizá-la em proveito da performance, na condução de um mesmo campo investigativo linguístico para melhor entender “as diversas ações envolvidas na emissão e recepção de um discurso”¹⁰.

A linguagem esfínteriana surge em determinado momento da pesquisa, ao me deparar com o enorme esforço para identificar funcionamentos de territórios fisiológicos percebidos como sensações emocionais e, insatisfatoriamente, tentar nomear tais percepções para pontuar o surgimento dessa expressão – dizer que sua concepção só pode acontecer a partir do exercício de relacionar a linguagem performática prática ao processo teórico da escrita e, por vezes, compreender que muitas dessas descobertas não serviam para nada; deveriam simplesmente ser eliminadas, como a urina. Sobre as dificuldades de uma aproximação conceitual com algumas manifestações naturais do corpo, no capítulo intitulado “Uma fonte de mensagem”, Glusberg diz que “o corpo é, na realidade, a infraestrutura biológica e psicológica, fonte dessas mensagens, e não uma mensagem em si mesmo”¹¹. Essa é sua resposta em contraponto a um relato da artista Gina Pane. Ao falar sobre a dificuldade de ocupar-se do corpo como linguagem diz: “A mensagem corporal possui uma massa e um peso tão altos que ocupar-se de decifrá-los provoca dificuldade e assusta”¹².

Proponho, então, misturar agora, neste capítulo, a descrição de uma ação performática realizada por mim, em 2013, para ajudar a ilustrar essa dimensão tão distante entre o corpo fisiológico e os atos da fala. Tentarei passar essa experiência prática pelo “tubo de garrote” da escrita para, quem sabe, nesse aperto, coletar algum resíduo interessante em relação a essa impossibilidade.

O que resta é uma ação performática. Foi realizada na praia de Ipanema, onde convido o público a urinar junto comigo, de mãos dadas. A ação inicia-se no momento em que finco a barraca de praia na areia, às 10h da manhã. Faz parte de uma afirmação no meio de uma multidão. Era um dia de verão de domingo e, nesse horário,

⁹ GLUSBERG, 2013, p. 96.

¹⁰ Ibidem., p. 96.

¹¹ Ibidem., p. 99.

¹² Ibidem., p. 99.

a praia já se encontrava consideravelmente cheia. A cobertura de lona da barraca estava recoberta por folhetos distribuídos com o seguinte enunciado:

“O que resta: É um convite para cumprimentar a fotógrafa americana Sally Mann, bebendo bastante água antes e, ao meio dia, fazer um xixi comunitário na beira do mar de mãos dadas”.

Fig.3 - *As três graças*, 1994, fotografia. Sally Mann.



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/sally-mann-the-three-graces-1>. Acesso em: 23 nov. 2022.

Além do enunciado, havia no folheto essa imagem da fotógrafa urinando de mãos dadas com suas duas filhas [Fig.3], na qual me inspirei para o trabalho. A intenção era ampliar a corrente iniciada por Sally, de maneira que os três corpos da foto fossem prolongados, agora na beira do mar, por outros, o público praiano. Ao entregar cada folheto, reforçava o convite, dizendo: “Olá, bom dia, ao meio-dia vou urinar na beira d’água. Você, ou vocês, topariam urinar junto comigo de mãos dadas?”. Outra intenção era enviar uma mensagem simbólica, de continuidade, para a artista.

Mann, certamente, tem interesse por *O que resta*. *What remains* é o nome do filme que vi relatando sua trajetória. Ouvi da fotógrafa uma fala semelhante à minha, por isso a escolha do mesmo nome para a ação, além da homenagem à artista¹³. No filme, Mann fala sobre a construção da atmosfera de um momento; diz sentir no corpo, concomitantemente, a captura de um determinado momento. Constrói suas imagens a partir de uma cena e a relação da certeza de ter capturado uma boa imagem ao reverberar em sensações do seu corpo. A artista trabalha com o *campo aberto*, sente um movimento orgânico, antecipa o ver externo que aparecerá em seus registros a partir de sentidos internos. O *campo aberto*, em sistema de *feedback*, revela quando há uma captura desejada.

Suas imagens são impregnadas em vidro; pelo fato de a artista utilizar uma máquina antiga do século XIX e, propositalmente, deixar marcas de resíduos excedentes aparentes na imagem, reforça a ambiência desejada em PB; traz presenças fora de seu controle, aparentes na materialidade fotográfica. Além disso, o documentário mostra sua relação com outras instâncias corporais. Uma delas são corpos em decomposição quando Sally os registra já misturados à materialidade da terra. As imagens são impregnadas, entre vidro, corpo e terra, e revelam além de suas impressões; são vivências em ato presente. Entre elas, estão imagens dos corpos de suas filhas, além de outros familiares. Podemos entrever o fluxo da própria vida em suas imagens. Seu *Ouroboros*.

O registro fotográfico intitulado *As três graças* interessa-me, também, por outro motivo. A artista traz um desfecho imagético, no sentido de integrar e posicionar seu corpo em um fluxo, como a série familiar. Essa imagem comporta diversas camadas sobre passagens, tanto próximas quanto distantes. O fato de essas três mulheres fazerem parte imagética da história da arte – associadas a uma visão masculina europeia idealizada, representação de um movimento da natureza, da beleza e do amor em harmonia – é encenado agora pela própria artista, que revela a existência de um fluxo orgânico nesses corpos outrora idealizados e distantes de quem

¹³ Artista Sally Mann como referência veio de Hugo Houayek – professor de uma das disciplinas cursadas no ano de 2013 na EBA/ UFRJ – devido à intenção de envolver minhas duas filhas nos meus trabalhos. Assim foram realizados: *Bem-te-vi* (2013), *Menthé* (2014) e *Natura Naturans* (2014).

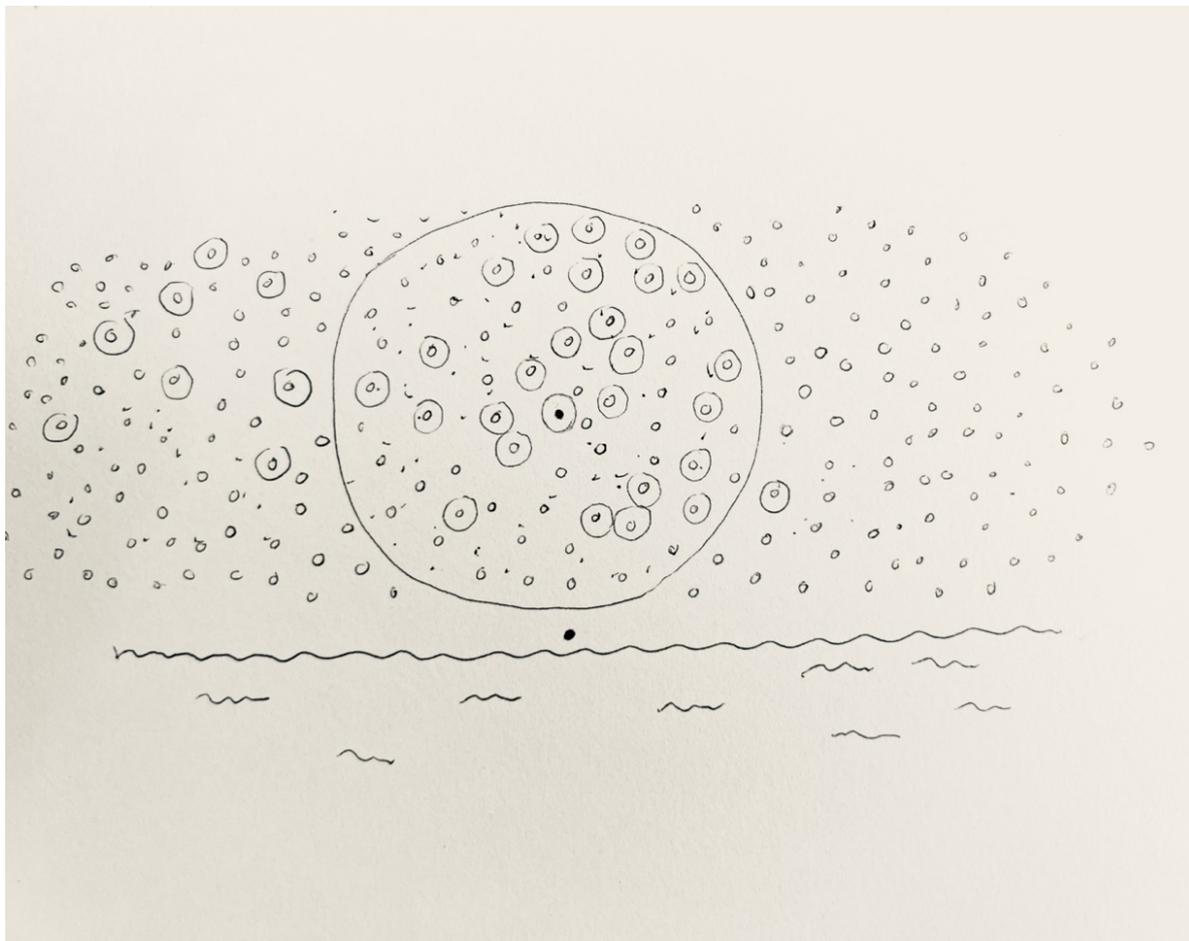
protagonizava a imagem. Sally apropria-se da narrativa em ato orgânico. Nesse momento, demarca um outro território imagético para o conceito de corpo daquelas três mulheres etéreas. Aterra esses corpos no sentido de fazer fluir um movimento em direção à apropriação de um discurso.

Voltamos à ação: Durante 15 minutos, aproximadamente, circulei em torno da barraca fincada na areia distribuindo os folhetos. Mais importante que os papéis era o meu enunciado oral próximo em voz firme, com a mesma intenção de quando cravei a barraca na areia. Estava de biquíni, de modo que passava despercebida entre as pessoas. Não existia, para o público, a noção de que uma ação performática acontecia naquele momento, ainda mais pelo hábito bastante comum de distribuição de folhetos na praia, geralmente, comunicando algum evento. Quem me via falando com as pessoas imaginava que eu estava convidando para algum show na cidade. Movia-me, então, invisível na multidão. A mistura da sensação de invisibilidade, no sentido de fazer parte natural da convenção daquele espaço, associada à ideia do convite público, não convencional e iminente, gerou um estímulo corporal muito específico na altura do ventre. A dinâmica dessa proposição fez o fluxo sanguíneo do meu corpo acelerar; circulou em velocidade atípica. Percebi uma carga elétrica se formar em torno da minha pele. Em pouco tempo, essa sensação foi envolvendo meu corpo e formou uma elipse. Tornei-me, então, uma sensação oval que circulava. A ação foi acontecendo aos poucos, sempre em torno da barraca, à medida que cada pessoa recebia a mensagem. Em determinado momento, podia perceber a carga corporal juntar-se a uma outra circunferência maior, a de cinco minutos de convite ao público. O ambiente e o corpo transformavam-se na mesma atmosfera; um campo era instalado naquela multidão, devido a uma informação.

No final da ação, sentia que uma circunferência invisível ali marcava uma diferença no restante da multidão não informada; uma linha fronteira invisível foi instalada. Somente alguns anos depois, pude compreender tal ação. A urina saindo do meu corpo estava em relação com cada pessoa convidada. As impressões no meu corpo ligaram-se ao público convidado. O trabalho *O que resta* [Fig.4] culminou na sensação de um corpo ampliado, de maneira que, quando fui urinar ao meio-dia, e sozinha, pois certamente ninguém aceitou meu convite, senti nas minhas costas um

contorno. Estávamos ligados pelo enunciado. O corpo orgânico, naquele momento, liberou muito além da urina.

Fig.4 - *O que resta*, 2022, ilustração. Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

1.1 FLUXO

O corpo se agita. É fluxo incessante com poder de estranheza: o líquido escorre pela perna, desce para as entranhas da terra, perde-se entre os grãos de areia até virar maior e mais salgado na água do mar. Pode agora ir e vir molhar todos os pés, virar espuma e, à noite, ser água densa, sempre com o objetivo de compreender sua sedimentação e movimentação pelos momentos de abertura em sua fenda, porque é naquilo que se agita e treme o lugar de encontro, do que deve ser visto, indício do que retorna incessantemente, molha nossos pés, salga nosso corpo; suor que investe nossa pele de memórias de outrora. Reminiscências 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.

Para Lygia Clark, “a nostalgia do corpo”¹⁴ vem da necessidade analítica de decompô-lo em partes para reconhecê-lo através do toque. Nesse texto, as fronteiras desse corpo confundem-se com seu corpo e tempo:

A fantasia do mundo como um grande bicho não percebido pelo homem. Deixava construir sobre seu corpo pequenas arquiteturas, cidades, deixava navegar no seu mijo que são rios, tragava tudo ao esboçar um bocejo ou um pequeno gesto. Com a abertura das pernas, ele inundava cidades, destruía pontes que o homem reconstrói sem a percepção dessa totalidade mundo-bicho que incorpora tudo no seu ventre. A nostalgia do homem de ser coberto, unificado no grande corpo.¹⁵

No *seminário 20*, de 1973, Lacan, compara seus escritos às sensações místicas. Este, intitulado *Mais, ainda*¹⁶, discorre sobre a ordem das sensações do gozo, aquelas que escorrem, vertem, sem limites palpáveis para um corpo. Os dizeres de Lygia se passam nessa mesma suspensão no espaço, que ela compara a um lugar nostálgico. Exatamente nesse mesmo ano, a artista escreve o texto *Da supressão do objeto*, e Clarice Lispector, também na mesma linguagem, *Água Viva*:

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei mais quem é a criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encerrar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir.¹⁷

Lacan compara tal sensação ao gozo da mulher, em certo momento do texto, esse “*ser não todo*”, como diz: “As mulheres se atêm”¹⁸. No entanto, questiona ainda o autor: “Esse gozo que se experimenta e do qual não se sabe nada, não é ele o que nos coloca na via da *ex-sistência*?”¹⁹ O autor afirma a relação da mulher com a experiência vivida, a partir da psicanálise, no sentido de um saber-se experimentar. Seria, talvez, um saber sintomático com potência afirmativa em si. O que difere bastante do saber fazer com o sintoma, o qual necessita elaboração constante.

¹⁴ CLARK, L. Da supressão do objeto (anotações). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de Artistas*, anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 352.

¹⁵ Idem., p. 353.

¹⁶ LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

¹⁷ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 49.

¹⁸ LACAN, op.cit., p. 7.

¹⁹ Ibidem., p. 82 (grifo do autor).

Retornando, agora, para o campo da arte, tal saber CON sintoma não está já posto em curso. Este depende da elaboração, de um pensar junto. O ato performático não apontaria para um caminho? Caminhar *ainda*, ao lado de algo *a mais* não sabido, porém experimentado, conforme esclarece, ao compreender sobre a constituição de seu próprio caminhar se basear em “não quero saber nada disso,”²⁰ no que diz respeito a uma certa forma de polidez.

Fig.5 e 6 - *Caminhando*, 1963, registro da ação. *Baba antropofágica*, 1973, registro ação coletiva. Lygia Clark.



Fonte: <https://arteeartistas.com.br/biografia-completa-de-lygia-clark/>
<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>. Acesso em: 15 dez. 2022.

Lygia Clark, em 1973, relata que o seu trabalho *Caminhando* [Fig.5] foi a primeira passagem do seu eu para o mundo: “Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era e o que poderia ser”²¹. Nessa obra, Lygia utiliza uma fita de papel colada pelas pontas, que representa a *topologia da fita de moebius*²² (antes de serem coladas, uma das pontas é girada. Dessa forma, não se identifica

²⁰ LACAN, 2008, p. 09.

²¹ CLARK, 2006, p. 352.

²² É um espaço topológico do ramo da matemática (topologia: do grego *topos*, “lugar”, e *logos*, “estudo”). Considerado como uma extensão da geometria, no qual se investigam conceitos como compacidade, conexidade e separabilidade.

qual superfície é a interna ou externa). O experimento começa ao recortar o material acompanhando a circunferência do papel contorcido. Conforme a caminhada avança, a fita e o espaço interno do círculo aumentam, formando um emaranhado similar às tripas ou então ao espaço intersticial sob a pele. Comparando melhor ainda, em outro trabalho de Lygia, realizado uma década depois, intitulado *Baba antropofágica* [Fig. 6 e Fig.7], o emaranhado agora recobre toda a pele. Formado por linhas e baba, a partir de carretéis desenrolados de dentro de bocas, novamente o espaço que está dentro é posto fora e, assim, conecta outros corpos.

Fig. 7 - *Baba antropofágica*, 1973, registro ação coletiva. Lygia Clark.



Fonte: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/234/baba-antropofagica>. Acesso em: 15 dez. 2022.

No território psíquico – entendi na prática como artista -, não existe uma fronteira identificável entre corpo e mundo para duas pessoas. O que está dentro está fora e vice-versa. De cada um, algo da experiência está em aberto, verte; parece,

talvez, haver uma junção, no entanto, é algo comum, como se estivéssemos imersos na água ainda. Há sensações que se misturam, uma experiência comum nos sonhos, sonhamos com algo em comum. Lygia então diz: “Através do *Caminhando* perco a autoria, incorporo o ato como conceito da existência. (...) Encostada num tronco curvo de árvore me sinto como se fosse o próprio tronco. Passando a mão em volta de uma estátua, viro a prega do seu manto”²³. Dessa forma, então, por contágio de seu corpo, o papel verte em fluxo, pela passagem da tesoura derrama e alastra-se no seu colo, próximo ainda a suas vísceras, dentro e fora, assim como as experiências psíquicas, corpo e mundo se misturam.

Nesse caso, obra e experiência impregnam-se em ato, é *corpo vibrátil*:

Para situar a problemática que Lygia Clark elabora em sua obra como encaminhamento insólito às questões de seu tempo, o aspecto desta cartografia em crise que interessa assinalar é o exílio da prática artística num domínio especializado, o que implicou que um certo plano dos processos de subjetivação ficasse confinado à experiência do artista. Este plano é o "corpo vibrátil", no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto à multiplicidade variável que constitui a alteridade.²⁴

A pele é o órgão fronteiro; no entanto, há algo nos corpos sempre transbordando para além desse limiar. Sobre isso, o filósofo José Gil observa:

Qualquer coisa de muito particular acontece ao corpo tornado corpo-consciência; a visão do corpo (do exterior do interior) que o acompanha abre um espaço, alargando e transformando a zona indefinida de fronteira. Não existe afinal um ponto de vista, nem a fronteira é uma linha, um plano ou um volume. Saímos do espaço euclidiano e entramos num espaço topológico, intensivo. Significa isto que os limites do corpo próprio se alargam indefinidamente ganhando profundidade (topológica). Ao mesmo tempo, é todo o corpo que se transforma. O seu em redor torna-se espaço, confunde-se com um espaço de intensidades, de osmose potencial, de visões e tactos a distância, espaço pronto a entrar em conexão com intensidades de outros corpos. No corpo aberto fervilham “afetos de vitalidade.”²⁵

²³ CLARK, 2006, p. 352.

²⁴ ROLNIK, S. *Corpo Vibrátil*. Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>. Acesso em: 25 jan. 2021.

²⁵ GIL, José. Abrir o corpo. In: GALLI, T; ENGELMAN, S. *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 10.

Ler também, sobre: *O visível e invisível*, de Merleau-Ponty (1964, p. 225-226, grifos do autor): “*Carne do Mundo* descrita (a propósito de tempo, espaço, movimento) como segregação, dimensionalidade, continuação, latência, *imbricação* – Depois, interrogar novamente os fenômenos – questões: eles nos reenviam à *Einfühlung* (empatia, tradução minha) percebido-percebido, porque querem dizer que já estamos *no* ser assim descrito, que *ai* estamos, que entre eles e nós, existe *Einfühlung*. Isso quer dizer que meu corpo é feito da mesma carne que o mundo (é um percebido), e que para mais essa carne de meu corpo é participada pelo mundo, ele a *reflete*, ambos se imbricam mutuamente, (...)”.

A ideia de fluxo presente nesta dissertação propõe pensar o objeto ou ação artística como anteparo-contínuo para abertura de corpos ainda não sabidos vertidos, abertura no sentido de todo corpo ser passagem, operar troca com o espaço externo, conectando o que está dentro com o fora e vice-versa, conforme menciona o filósofo: “pronto a entrar em conexão com intensidades de outros corpos”²⁶; porém proponho eu, agora, que sejam amparados por uma ideia ou conceito próprio. Qual a sua pesquisa? O que constitui o seu caminhar? Experimentando, escrevendo, errando, sempre pôr um anteparo material ou uma ideia entre para fazer (v). Na medida em que as experiências permitem ver, mesmo na sua ambiguidade, seja pelo próprio artista atuante ou espectador participante, ambos interferem no *campo aberto* a partir de suas histórias. O artista, ao ser o proponente de alguma interferência no *campo aberto*, sentirá algo mais? Por vezes, seu corpo será o próprio anteparo do experimento. O impacto, por causa da tomada de posição, dependerá da instância que sua temática traz à tona e qual posição ocupa o outro na existência de seus afetos em relação ao que recebe como sentido em seu corpo. Daí a importância do preparo cuidadoso para uma performance.

Ao começar a examinar, com mais distanciamento, toda a minha produção experimental, entendo a palavra *fluxo* como a mais adequada para nomeá-la, por ser sinônimo de movimento, entrega e investimento contínuo. Na última década, tudo isso trouxe experiências contundentes para todo meu ser, ensinando-me a compreender diversas questões orgânicas e viscerais que estão aí, passando por todos os nossos corpos.

O estado de presença requer muito treino para sustentar cada instante performático. Compreendi pela experiência de sentir o fluxo do *campo aberto* no meu corpo. A construção dos objetos e das ações foi completamente experimental. Muitos trabalhos estão ainda sendo revisitados como pesquisa teórica. Ao trazer o visceral para a superfície, ao expô-lo como linguagem escrita, impõem-se anteparos. Da mesma maneira, quando Lygia, em *Caminhando*, percorre em ato artístico o papel, é um (re)corte. Mesmo que gere um emaranhado em forma de vísceras, disposto para fora em seu colo, a artista, ao mesmo tempo, concilia-se e nina seu bicho; dispõe-no no espaço material, fá-lo visual, compartilha com os outros, faz com. Suas sensações

²⁶ GIL, 2004, p. 10.

internas anteriores, sentidas como vivência pura, escoam agora em materialidade, papel; escorrem para fora, expressam-se.

Foi a partir do *campo aberto* viabilizado pela arte contemporânea que pude elaborar, também, esse escoamento para fora, sentir o *campo aberto* em forma artística. Provocar as sensações dos outros em mim. É tudo tão ressonante nos nossos corpos. Só foi possível selecionar alguns trabalhos para essa análise, no entanto, espero, no final da dissertação, poder ver todos os outros trabalhos atraídos pelo mesmo princípio dos que foram expostos aqui. O movimento intrínseco à palavra *fluxo* ajuda-me a compreender como todos os trabalhos realizados apresentam o meu caminhar, além de objetos e expressões; algum tipo de circunstância específica, desconhecida, em termos de princípio é consonante em todos. Tais trabalhos são portadores, portanto, de uma sensação impregnante. Resta algo residual; é aí, então, no *campo aberto* através do *corpo vertido*, que tal mecanismo tão próprio do mundo, mudo, comparece e expõe somente sua *Cauda*.

1.2 PREGNÂNCIA

Certamente, nada é tão aleatório. Em cada caso, procuro sentir o fluxo no corpo. Às vezes, na mão, quando desenhava, ou quando conversava sobre um objeto em construção; ou na relação do meu corpo com os participantes, quando percebia diferenças na intensidade desse fluxo.

Será algo tão aleatório aquilo que me perturba e me chama o sentido? Aquilo que excita minha sensibilidade?

Freud, em 1900, diz, no capítulo “Estímulos e fontes do sonho”²⁷, sobre um ditado popular, “Sonhos vêm do estômago”²⁸; Então acordamos, pois algo incomoda, dói.

A única questão, no campo da arte, era a maneira de negociação com esse fluxo. Como eu poderia lidar com ele, saber conduzir o que acontecia no meu corpo como expressão artística. Isso se tornou o próprio processo do aprendizado, aprender a decantar as expressões do corpo. Sentia um certo prazer ao chegar a uma imagem

²⁷ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das letras, 2019, p. 45.

²⁸ *Ibidem.*, p. 45.

coerente com alguma sensação, mesmo que fosse bastante desconfortável; estava ali e havia coerência, um tipo de espelhamento, um duplo comparecia, mesmo que assimétrico ou ambíguo na forma. Ainda assim, em conversão, havia coerência²⁹, captada do *campo aberto*; no meu corpo, dessa forma, sentia tal simetria de campo, provocada por conversão em atuação artística, conforme a escultura abaixo [Fig.8].

Fig.8 - *Arco de Histeria*, 1993, escultura. Louise Bourgeois.



Fonte: <https://historia-arte.com/obras/arco-de-histeria>. Acesso em: 10 dez. 2022.

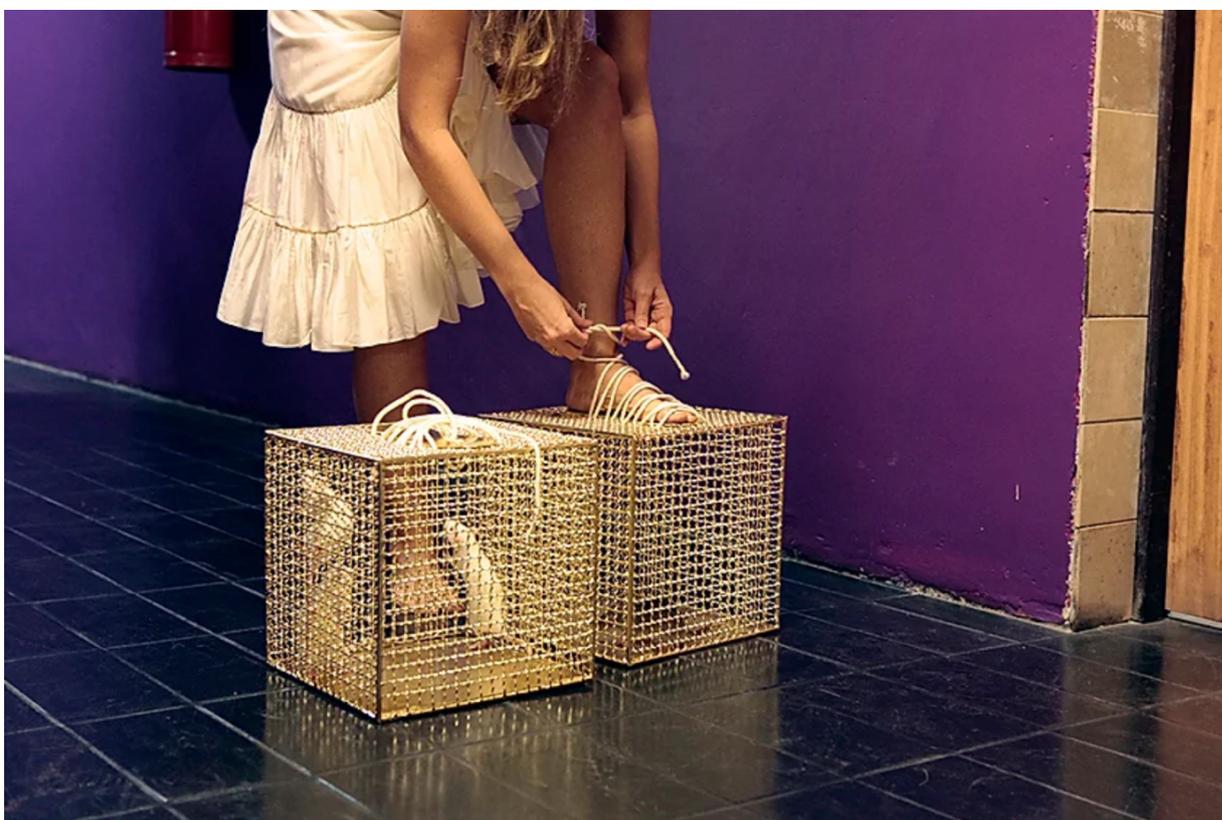
O trabalho *Menthé* (2014) passa por um processo de conversão semelhante. Expõe a sensação de muito movimento interno solto, sem direção, de pura pulsão, é ágil demais para ser capturado: coloquei ratos vivos, dentro da cabeça e dos pés,

²⁹ Há necessidade de mais pesquisa futura sobre superfícies reflexivas, côncavas e convexas. Lembrei-me da escultura de Louise Bourgeois: *Arco de Histeria* [Fig. 8]: um corpo em suspensão, sem cabeça, de material, ou pele, dourada reflexiva, sua forma é convexa, reflete o fora. A curvatura é tão extrema que o formato corporal se verga e forma um círculo. Vive em aperto? Seria um corpo esfinteriano? Operador de passagens no *campo aberto*? Porém um corpo sem a cabeça. Não reconhece sua posição? Será que reflete o que vem do outro?

presos por um cubo dourado [Fig.9]. Foi a maneira de conter aqueles animais. O meu caminhar tornou-se um tanto pesado e estranho. Pude, então, reter aquele movimento corporal, encenar um sentido. De alguma maneira, aquele ato integrou-se ao meu corpo, trouxe coerência para o momento intensivo, algo veloz demais movimentava-se no corpo todo [Fig.10].

Compreendo hoje a necessidade desse mapeamento bibliográfico para ampliar o entendimento daquela coerência orgânica, de um processo tão fluido e expansivo do corpo, com certa tendência a verter, porém sem sabê-lo.

Fig.9 - *Menthé*, 2014, ação. Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

Paul Schilder, em *A imagem do corpo*, de 1935, relata:

Ao estudarmos a imagem corporal, devemos abordar o problema psicológico central da relação entre as impressões de nossos sentidos, nossos movimentos, e a motilidade em geral. Quando percebemos ou imaginamos um objeto, ou quando construímos a percepção de um objeto, não agimos meramente como um aparelho perceptivo. Existe sempre uma personalidade que experimenta a percepção. A percepção é sempre nosso próprio modo de perceber. Sentimo-nos inclinados a responder com uma ação ou realmente o fazemos. Somos, em outras palavras, seres emocionais, personalidades. E

personalidade é um sistema de ações e tendências para a ação. Temos que esperar emoções fortes referentes ao nosso próprio corpo. Nós o amamos. Somos narcisistas. A topografia do modelo postural do corpo será a base de atitudes emocionais para com o corpo.³⁰

Fig.10 - *Menthé*, 2014, ação. Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

³⁰ SHILDER, P. *A imagem do corpo*, as energias construtivas da psique. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 12.

É exatamente sobre esse sentir forte quanto às sensações do corpo o que toca a minha produção artística. Schilder menciona, logo na sequência da citação acima, sobre nosso conhecimento depender "das correntes eróticas que fluem através de nosso corpo" e suas influências sobre nós. Diz o autor sobre elas: "desempenharão um papel particular nos modelos posturais do corpo", e conclui mais à frente que tal modelo está em perpétua mudança, em autoconstrução e autodestruição interna, um movimento de contínua diferenciação e integração. Entre fluxos e retenções, essas correntezas deflagraram um corpo de fácil pregnância e enorme *labilidade*³¹. O autor explica que "devido à necessidade emocional, partes do corpo são projetadas no mundo externo"³².

É sobre essa estrutura externa, expressiva, que me interessa analisar os meus trabalhos. O que afeta meu corpo no *campo aberto*? Por que houve a necessidade de criar objetos ou fazer tais ações? Cada circunstância artística foi vivenciada por uma urgência por expressão? É sobre essa coerência orgânica expressiva que imagino haver espaço para uma pesquisa mais extensa no futuro. Neste momento, divido algumas percepções desse processo com intuito de encontrar algumas pistas que possam guiar tal pesquisa futura, de interesse ou potencial expressivo para o campo da arte, mais especificamente no espaço sensível, e sintomático, das emoções transformadas em pensamento.

De acordo com Schilder, "essa labilidade corresponde diretamente às alterações da imagem corporal sob influência das emoções"³³. Esse espaço mais maleável do corpo, que expande para além da pele, arrisco-me a pensar, funcionaria conforme um sistema aglutinador do próprio corpo sensível, algo do fora reverbera dentro, provoca tremor. Nossos corpos seriam veículos de informação desconhecidos de nós? É fala, de dentro? Reverberam dos nossos líquidos internos? Afinal somos feitos de 70% d'água, sentimos os ritmos externos, o vibrante *corpo vibrátil*. Uma atmosfera distante poderia ressoar por frequência nos nossos líquidos corporais? Será que as imagens dos sonhos advêm da água?

Algumas teorias de Schilder sobre *a imagem do corpo*, desenvolvidas no início do século XX – mais precisamente em 1935, alguns anos após os movimentos

³¹ SHILDER, 1999, p. 211.

³² Ibidem., p. 210.

³³ Ibidem., p. 210.

artísticos vanguardistas entre guerras, os quais dilaceraram e deformaram a anatomia humana³⁴ – já informavam algo sobre o período, no que diz respeito à relação da arte com a pulsão em mostrar o corpo informe. As imagens do corpo já apontavam para uma relação com os estados da subjetividade, um olhar para um *corpo vertido*, reativo às interferências do *campo aberto*.

O meu interesse, hoje, no momento da organização de um trabalho, não tem a ver com as vanguardas dessa época, porém certamente parte dessa estrutura sensível em relação à decomposição da tradicional figura humana. No entanto, não imagino ser a tendência hoje a representação de uma distorção da imagem pessoal ou jogar com imagens, criando formas desconexas à imagem do corpo. De uma maneira inversa a tudo isso, busco, ao propor trabalhos, intensificar o sentir das sensações do corpo para assim pesquisá-las; capturar qual sentido a partir do que é percebido, tanto em mim como do que parte do outro pelo *campo aberto*. Como se as sensações do corpo pudessem antecipar “pistas” ainda desconhecidas pela razão, atualizo-me, então, quando escrevo e percebo a presença de tudo aquilo ainda inapreensível, de maneira que sempre busco observar cada sensação experimentada e seu desenvolvimento em *campo aberto*, no sentido de querer entender quando toco em algum limite do outro e como isso se movimenta no campo e, por conseguinte, no meu corpo.

Pensando na melhor opção visual para representar tais ressonâncias, encontrei na forma tubular lisa espiralada e transparente do trabalho *Cauda* a relação com um movimento ascendente daquilo que insiste em cair. Podemos dizer que o fluxo ressonante seja um movimento com certa regularidade em determinado circuito. Falo dos fluxos captados por cada corpo, os quais se repetem, giram, criam movimentos, mas, muitas vezes, não se transformam. Algo que insiste em se repetir num determinado sentir e, por isso, finca suas marcas, deixa rastros, para repetir a trilha dos mesmos vincos. A tentativa é, ao lidar com esse fluxo percebido pelo corpo, sair de um lugar através da escrita.

A palavra *pregnância* é adequada para falar desse fluxo. Etimologicamente, é uma palavra coletora, por portar algo dentro dela. Palavra “grávida”, transporta o que

³⁴ MATESCO, V. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

está dentro, traz algo consigo do que encontra com o fluxo, impregna-se do que é reconhecido, de alguma coisa que está antes do que se sabe, antes da percepção, somente depois dá à luz, mostra-se.

Um bom exemplo sobre fluxo impregnante encontrei em outra passagem do livro *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*, quando Paul Schilder menciona um mecanismo de contração da imagem corporal resultante de um reflexo específico e defensivo em lagartos – “a chamada autonomia... O lagarto é capaz de separar-se de sua cauda quando capturado. Sua coluna vertebral se parte em determinado ponto mais frágil”³⁵. De forma análoga, isso nos ocorre, conclui Schilder:

Também é obvio que possuímos mecanismos que modificam a imagem corporal num nível orgânico muito profundo. É uma diminuição da imagem corporal, que penetra no corpo como tal, mas, por outro lado, percebemos que pode haver diferenças orgânicas na coerência da estrutura do corpo, de modo que uma dissociação psicológica e orgânica das partes do corpo pode tornar-se mais simples. O mecanismo de expansão e contração da imagem corporal tem, assim, um nível orgânico profundo, mas, como já mencionei, encontramos o mesmo mecanismo nas estruturas psicológicas.³⁶

Isso não remeteria à imagem do *Ouroboros*? O ato de devorar o próprio rabo faz com que o corpo do animal, conseqüentemente, diminua. Em determinado momento do livro, no capítulo “Desenvolvimento libidinal da imagem corporal”, Schilder relaciona dor externa e interna de bebês e a construção da percepção desse processo da imagem corporal. “Parece que, nesta idade, as reações de dor relativas aos órgãos internos são mais fortes. (...) a importância da obediência do órgão para que se crie imagem corporal”³⁷. Daí o grito da fome. A relação de dor e prazer dos fluxos corporais.

Finalizo, então, este capítulo compartilhando sobre a escolha da palavra *fluxo* em vez de *relaxamento*, que, no caso, comporia melhor, em contraponto, com retenção. Vejamos: relaxamento e retenção, essas duas palavras juntas parecem ser ativadas por uma vontade: eu relaxo, eu retenho. Porém a escolha da palavra *fluxo* é exatamente para afirmar sua insubmissão perante uma decisão racional. A palavra *fluxo* aqui está relacionada à ideia de uma entrega completamente passiva do corpo

³⁵ SHILDER, 1999, p. 219.

³⁶ Ibidem., p. 210.

³⁷ Ibidem., p. 215. (Aqui o autor refere-se à observação dos autores: BERNFELD, S; PREYER, T.).

para, aí sim, poder senti-lo, observar o que vem desse fluxo livre, seja ele qual for. Poder percebê-lo continuamente é entender de uma não reação. O corpo orgânico está no comando; o fluxo é livre sempre, faz seu percurso no *campo aberto*.

Na performance *Cauda*, o fluxo só pode ser observado de fora se for sentido o gosto dentro do corpo. Em exercício passivo, coloco-me ativa ao sabor do fluxo, deito-me para deixar o fluxo ser livre dentro e fora do meu corpo. Posso sentir a urina fluir livremente para o alto da coluna e deixo-a entrar pela boca, engulo, engulo e engulo. Sinto o sabor do resíduo ancestral, destinado a ser deixado, descartado.

A palavra *pregnância* surgiu, misturada a tantas outras, no exercício caudal da escrita. Seu significado a fez destacar-se logo das outras. Sua literalidade, nesse momento, pareceu dominar o processo. No exercício da imaginação, compreendi que o fluxo da urina e suas subidas pelo tubo modificariam o seu tom amarelo a cada ciclo, por *pregnância*.

Ao ler *Ensaio sobre a imaginação da matéria*, de Bachelard, tal comentário igualmente impregnou-me:

Só quando tivermos estudado as formas, atribuindo-as à sua exata matéria, é que poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana. Poderemos então perceber que a imagem é uma planta que necessita de terra e céu, de substância e de forma. As imagens encontradas pelo homem evoluem lentamente, com dificuldade.³⁸

O autor faz menção ao problema de quando algumas imagens não podem ainda ser entendidas por serem meros jogos formais para quem vê ou reproduz. Conforme diz, não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar. Nesse sentido, imagino que Bachelard se refira à necessidade de as imagens se relacionarem, acharem um caminho ou uma trilha que as conduza ao entendimento, caso contrário, ficam soltas, sem raiz, vazias de entendimento; à importância da interação com uma estrutura que lhes dê base para se sustentarem, conquistarem força para poderem caminhar, circular, ser uma imagem completa daquilo que lhe é elementar. Que haja passagens para o que está dentro ser fora, que haja passagens comunicantes, que haja passagens para um coletivo.

³⁸ BACHELARD, G. *A água e os sonhos*, ensaio sobre a imaginação da matéria. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018, p. 3.

É possível decantar corpos vertidos em campo aberto?

1.2.1 Corpo Imaginação – afecção

Para os antigos, escreve Freud, em texto originalmente publicado em 1900, os sonhos eram enviados pelos deuses, de maneira que não era necessário buscar uma fonte de estímulos para eles:

O sonho emanava da vontade do poder divino ou demoníaco; seu conteúdo, de seu conhecimento ou propósito. A ciência logo se defrontou com a questão de se o estímulo para sonhar era sempre o mesmo ou se poderia ser também múltiplo e, portanto, se a explicação causal do sonho caberia à psicologia ou à fisiologia.³⁹

Freud pontuou, então, sobre a maioria dos autores, na época, já supor que as causas das perturbações dos sonhos adviessem de diversas fontes, originadas tanto dos estímulos somáticos quanto de excitações psíquicas. As divergências aconteciam no que se refere a uma preferência da fonte ou ao estabelecimento de uma hierarquia entre elas. Mesmo assim, tal questão só se apresentou, conforme relata o autor, quando o sonho se tornou objeto de pesquisa biológica. Deixa evidente, ainda, que não lembraríamos se nada tivesse perturbado nosso sonho. O saber-se sonhando já é alguma reação a uma identificação ou perturbação, afirma Freud. Nesse mesmo capítulo, “Estímulos e fontes do sonho”, define uma classificação de quatro tipos de sonhos⁴⁰.

Aproprio-me, para dar sequência à decantação, das duas palavras, as repetidas da gênese classificatória. São elas: estímulo e excitação. De maneira que, nesse primeiro “decanter” de corpo, colete, por pregnância, as palavras excitação e estímulo. Escoemos, agora, para a coleta.

³⁹ FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 46.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 46.

1.2.2 Corpo Representação – emoção

Se tudo na matéria, daquilo que podemos ver, tem seu traço limitante, responsável por contornar sua forma, podemos diferenciar o que vemos no *campo aberto*; por menor que seja, ver uma forma na matéria, como, por exemplo o elemento hidrogênio, que hoje já pode ser visto através de uma lente, sendo possível então representá-lo formalmente, dar-lhe um contorno, expor sua medida, dar-lhe sentido. Nada que não tenha contorno pode ser visto. Se vemos ou sentimos, precisamos logo nomear.

É aí que gostaria de chegar: o sentido do corpo como representação na arte. O que faz sentido no corpo como representação na arte hoje? Não seriam exatamente suas relações o que nos faz “acordar”? Agora refiro-me: Quando despertados, durante o dia, não seria exatamente quando algo que sentimos parece perdido? Ou sem sentido? Um laço é “perdido” do que lhe conferia até então sentido? Como seria a representação do sentido, pela arte, de um corpo coletivo? Invertendo a pergunta agora: Qual seria o limite de uma forma coletiva, ou melhor, da pele coletiva? Teria essa pele uma representação significativa para a sociedade atual? Então esse limite formal, se não puder ganhar contorno por suas relações, faria a representação artística hoje algum sentido? A não ser por uma superfície completamente inteligível aos sentidos, o sentido estaria exatamente em uma experiência puramente sensível, sem um sentido coletivo, conforme já acontece.

Já se falou na arte das representações das ruínas românticas e dos manequins modernos; o primeiro, por ser essa a paisagem que comporta dois tempos, *o caráter de passado da ruína*⁴¹; o segundo, pelo uso dos corpos femininos expostos como mercadoria, desmembrados pela arte surrealista, numa proposta de uma beleza convulsiva e informe. Ambos os exemplos tendem ao retorno para a falta de contornos identificáveis.

O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe, são as ruínas românticas, o manequim moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo.⁴²

⁴¹ SIMMEL, G. A Ruína, 1911, p.7. Disponível em: https://www.academia.edu/4145349/A_ru%C3%ADna_Georg_Simmel_tradu%C3%A7%C3%A3o_portugu%C3%AAs. Acesso em: 14 jan.2022.

⁴² BRETON, André. *Manifesto Surrealista*, 1924, p. Disponível em:

Após os estímulos e excitações do primeiro “decanter”, que compreendemos por pregnância, nesse próximo, mais formal, entendemos a noção da ligação entre todas as coisas e a falta de limite exato entre as formas, por estarem ligadas por alguma relação. Além disso, existe a tendência de a matéria sempre retornar à sua forma elementar primordial, isto é, com o tempo, perder sua forma identificável, retornar à natureza para transformar-se. Seguimos agora, então, para o território molecular, no terceiro “decanter” e último, para buscar mais informações sobre possibilidades de sentido para o corpo.

1.2.3 Corpo Informação – objeto

Nesse momento, chegamos ao terceiro decanter. Após as excitações e estímulos da primeira etapa, vimos o poder de pregnância da natureza no corpo, estamos em *campo aberto*. Vimos, também, a imposição de uma lei no tempo e a perda da forma. Chegamos ao nível molecular nessa última coleta, junto ao antropólogo e cientista Jeremy Narby (1995) e sua suposição. Vejamos: “Em suas visões, com a consciência de certa forma reduzida ao nível molecular, os xamãs têm acesso, por diferentes técnicas, a uma informação proveniente do DNA, ao qual eles chamam *essências animadas*”⁴³.

Sua pesquisa parte de uma transformadora e profunda vivência com *ayahuasca*, junto ao povo *ashaninka*, na Amazônia Peruana. Narby relata a hipótese a que chegou: “É o DNA a fonte de um espantoso saber botânico e medicinal, numa via de conhecimento que só se revela em estados de consciência desfocada e “não racional”, mas com resultados empiricamente verificáveis”⁴⁴. Explica ainda: “Os mitos dessa cultura estão plenos de imagética biológica e as explicações metafóricas dos xamãs correspondem bem precisamente às descrições que a ciência ocidental começa a dar”⁴⁵.

Tal hipótese configura a influência do sentido na matéria, a relação da matéria elementar com o que lhe confere forma tem uma inteligência, um saber. E isso só

https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf. Acesso em: 28 nov.2021

⁴³ NARBY, J. *A Serpente Cósmica*, o DNA e a origem do saber. Rio de Janeiro: Dantes, 2018, p. 121.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 121 (grifo do autor).

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 121.

pode ser comprovado a partir da experiência direta, de vivências práticas e individuais. Parece-me, então, que a linguagem metafórica é um facilitador para compartilhar tais vivências únicas, talvez pelo fato de as palavras deixarem espaços abertos, cheios de passagens para o complemento particular. As metáforas, quando utilizadas para expor alguma experiência, talvez sejam necessárias para fazer mover o pensamento de cada pessoa. O discurso metafórico das experiências comporta saltos ou voos das experiências intransponíveis, faz travessias nas marcas mais profundas sem tocá-las. Seria um anteparo para aquilo que só pode ser experimentado e não compartilhado? Uma maneira de suavizar a queda de um espaço impossível de caminhar pelo entendimento racional? Assim, cada metáfora apresenta-se diante do que é indizível. Por isso paramos de fluir e nos assustamos, como nos sonhos?

Seguimos mais um pouco com Narby sobre sua hipótese de o DNA ser a fonte do saber transmitida por meio de visões dos xamãs: “O DNA pode transmitir ‘informação visual’”⁴⁶ diz o antropólogo. Será, então, que tal informação visual não poderia interessar às pesquisas artísticas? “O DNA, que vive na água e emite fótons, como um dragão aquático que cospe fogo”⁴⁷, não poderia ser um caminho para entender melhor o que Narby concluiu sobre os fótons serem um tipo de comunicação entre células, via emissão eletromagnética em baixíssima frequência (biofotons)? Daí a necessidade da atenção desfocada, deixar o corpo em um estado específico para acessar e exercitar o contato com tais informações. Para ver imagens-mensagens, o corpo precisa estar nessa mesma frequência, muito baixa, porém atenta, não dormir. E isso tudo requer muito treino e prudência. Acessamos tal estado sem necessariamente precisar experimentar *ayahuasca*⁴⁸.

Vale lembrar, ainda, quando Freud propôs, pela psicanálise, estar em atenção flutuante para poder captar do paciente o discurso “atrás” das palavras, ou quando Breton, pelo Surrealismo, propôs, com a escrita automática, estimular o fluxo livre, provocar um desencontro no discurso lógico para compor, entrar em outro tipo de lógica. Seriam essas técnicas, do início do século XX, um indicativo similar ao dos

⁴⁶ NARBY, 2018, p. 129.

⁴⁷ Ibidem., p. 131.

⁴⁸ Ibidem., p. 113: “Por xamanismo entendo um conjunto de técnicas diferentes de mudança de foco: sonhos controlados, jejuns prolongados, isolamento na natureza...”.

povos originários? Uma maneira para entrar em contato com a entrada dos sonhos ou do inconsciente?

Seriam essas algumas técnicas para acessar tal estado mais fluido do corpo? Sensações em fuga, em estado de vapor, encapotável se muito ativo na vida agitada diurna? Relembrando as palavras de Gina Pape, citadas por Glusberg: “A mensagem corporal possui uma massa e um peso tão altos, que ocupar de decifrá-los provoca dificuldade e assusta”⁴⁹. Teríamos, nesse estado alterado, mais possibilidade para ver algo mais denso de nosso corpo? E simultaneamente experimentá-lo? E suportá-lo? Seria necessário entrar nesse tipo de soltura corporal para que essas informações fossem acessadas?

Sobre um ver artístico desfocado, na minha própria produção, costumo basear-me no entendimento de que nenhuma escolha é por acaso. Certamente, em algum momento, a imagem poderá ser compreendida. Assim como os objetos e ações executadas escoam para fora, após uma produção sistemática, há um princípio, uma mensagem que vamos aprendendo a entender. A pesquisa tem seu próprio fluxo, segue um tipo de correnteza desconhecida. Compreender a própria linguagem artística seria como observar um fluxo, pois o território artístico, mais especificamente a arte da performance, possibilita ao corpo sair das exigências do meio social para poder se experimentar, conforme relata Glusberg:

As relações que o homem mantém com seu próprio corpo são estáveis em cada período histórico. Nas performances, esta estabilidade que proporciona estabilidade e segurança vai ser quebrada, convertendo-se num elemento perturbador: nem todos os gestos e movimentos são identificáveis, nem toda transformação é imediatamente suscetível a uma leitura.⁵⁰

Para um melhor entendimento dos trabalhos práticos nesta pesquisa teórica, a ideia do corpo como informação associada ao elemento perturbador auxilia-me a contornar o que, anteriormente, não revelava muito sentido. Podemos reviver uma memória marcante esquecida. Cada escolha ainda inconsciente pode ser uma abertura para escoar um fluxo corporal no *campo aberto*, permitindo ao *corpo verter*, misturar, conectar, conforme o filósofo José Gil diz: “pronto a entrar em conexão com

⁴⁹ GLUSBERG, 2013, p. 99.

⁵⁰ Ibidem., p. 89.

intensidades de outros corpos”⁵¹. Hoje percebo que, em 2013, na ação performática *O que resta*, sem saber exatamente o porquê daquilo que propunha, conforme caminhava na areia, convidando os banhistas, muitos tempos remotos fluíam no meu corpo.

A forma espiralada do DNA, suas *essências animadas*, o estado de consciência desfocado, tudo isso me faz retornar às perturbações, às imagens que impregnam nossa visão, num estado corporal mais intensivo por causa das excitações e estímulos. Por isso despertaríamos? Lembramos? Junto a essas sensações equivalentes, algum resíduo sempre resta. A informação visual, conforme explica Narby – ao tomar a decisão de direcionar sua pesquisa partindo do que os *ayuasqueros* lhe ensinavam, e não do que entendia – era influenciada de modo preciso pelas moléculas de certas plantas agindo sobre o cérebro humano. De qualquer maneira, a mudança de foco, a partir de diversas técnicas, é a maior responsável por fazer chegar às conclusões semelhantes, a saber: induzir mudanças neurológicas que permitam captar informação proveniente do DNA.

Se lembrarmos, então, da técnica sugerida por Freud para uma melhor escuta (se colocar sob atenção flutuante), podemos encontrar convergências com a pesquisa de Narby. O campo desfocado borra as fronteiras, abre passagem para o fluxo. Assim, Freud percebeu como ampliava sua possibilidade de escuta na sala de análise, captava a frequência das palavras e o que apareceria trocado, uma no lugar de uma outra. O que uma palavra arrastava para o que estava sendo dito apareceria em cauda, era fluxo caudal; o que as excitava ou estimulava estava escondido no discurso racional, o que fazia o rabo tremer, as palavras-rabo, era o que lhe interessava, de maneira que Freud compreendeu a importância do relaxamento, da entrega para que o fluxo pudesse passar pela boca do inconsciente. Algo na atmosfera da sala precisava fluir não muito controlado pela razão, assim poderia coletar alguma palavra lá do fundo. Aquela que se destacaria mais no mar do devaneio, podendo, dessa forma, se notar por uma perturbação ou excitação de seus pacientes. Entender algo do que estava, por algum motivo, guardado em segredo, na memória, na raiz, no DNA, na cauda.

Não raro, percebo-me, em diversos momentos do dia, estar nesse estado flutuante, com a atenção dividida. É quando as imagens acontecem, de maneira

⁵¹ GIL, 2004, p. 10.

completamente independente da minha vontade, na minha imaginação. Mas, de repente, uma imagem se destaca, ganha contornos, separa-se daquele mar contínuo imaginário, certamente alguma imagem mais perturbadora, se for seguir a linha de raciocínio freudiana, ou então se por uma influência xamânica, capto as mensagens do meu DNA. Então penso: Por que o trabalho *Cauda* se apresenta para minha razão com tanta pertinência? Sua informação visual mostra-me um objeto que me devolve tônus corporal, fecha um ciclo como artista, da mesma maneira que a coluna vertebral nos permite estar de pé. Percebo ser a autora de tais escolhas, porém também entendo não ter sido esse eu quem formou tal imagem dentro de mim. Só pude vê-la destacada, percebê-la despertando-me de um sonho em estado de desconsciência, entre estar acordada e em vigília. Sensações antes tão impregnadas hoje já podem ter nomes, não me arrebatam mais.

No livro *A queda do céu*, Kopenawa relata:

Assim é. Não gostamos de ouvir nosso nome, nem mesmo nosso apelido de criança. Isso nos deixa furiosos de verdade. E se alguém pronuncia em voz alta, vingamo-nos em seguida, fazemos o mesmo. É assim que trocamos insultos, expondo nossos nomes aos ouvidos de todos. De modo que aceitamos ter nomes, contanto que fiquem longe de nós. São os outros que usam, sem que saibamos.⁵²

Para o xamã, o ato de nomear é nascer e, para nascer, é preciso saber caminhar na floresta escura. Quem sabe tal ato está relacionado à possibilidade de suportar o visto em silêncio para então conceber um nome próprio, como foi o seu caso? Ao ver o *xapiri*⁵³ na floresta, recebeu o nome Kopenawa. Esse nome, conta-nos Kopenawa, veio da fúria para enfrentar os brancos, um nome originário do espírito das vespas. Disseram: “Estamos com você e iremos protegê-lo, por isso você passará a ter esse nome: Kopenawa.”⁵⁴ Nessa alquimia corporal, um nome foi introduzido em seu corpo pelos ferrões das vespas, por uma dor em fluxo; veio do sangue de um grande guerreiro do primeiro tempo, conta o autor. Foi esse antepassado que lhe trouxe a coragem guerreira: “Esse é o verdadeiro rastro daquele que nos ensinou a bravura”⁵⁵. Kopenawa serviu-se de suas raízes, naquele caminho solitário dentro da floresta: “Não

⁵² KOPENAWA, D. ALBERT, B. *A queda do céu*, palavras de um xamã yanomami. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 71.

⁵³ Guardiões invisíveis das florestas.

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 72.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 72.

havia ninguém para me ajudar, tive medo, mas minha raiva foi mais forte. Foi a partir daí que passei a ter esse novo nome.”⁵⁶

Aconteceu de o xamã verter, ir além de sua pele, ao atravessar o *campo aberto* da floresta. Assim, uma palavra o impregnou, a partir daquela excitação corporal, recebeu um nome vindo de uma memória antiga, de algo antes dele experimentado por outro.

1.3 CORPO VERTIDO

No final de março, deste ano de 2022, quando minhas duas filhas saíram de casa definitivamente — por alguma coincidência, foi exatamente na mesma época, com dois meses de diferença —, fui fazer uma experiência, pela primeira, vez com a *ayahuasca*, como Narby, guiada por nativos da Amazônia, próximo ao Peru, os *Shawãdawa*, habitantes do Acre. Sempre tive bastante receio de experimentar essa planta medicinal. Sentia o temor de não conseguir achar o caminho de volta, me perder dentro do próprio experimento, talvez me diluir no meu imaginário. No entanto, a saída das minhas filhas de casa estimulou-me a fazer esse experimento, certamente por consonância com uma dor corporal muito desagradável. De uma maneira completamente irracional, aquele temor apresentou-se em ressonância a uma vontade, já que não havia motivo racional nenhum para tal dor, a não ser algo visceral mesmo de uma memória de separação, experiência de corte real do que já esteve dentro. De novo, foi meu corpo quem me encorajou para cair mais, ir mais fundo, experimentar a queda (ou voo?) através dessa planta.

Tenho alguma experiência com práticas de mudança de foco: respiração controlada, jejum, hipnose e meditação *Vipassana*, esta com duração de 12h diárias, em silêncio, por dez dias. Todas essas práticas visam a fortalecer a sustentação da observação lúcida. Mesmo estando em um estado alterado, o corpo aprende, nessas experiências, a aguentar os impactos do que sente ou vê, mantendo-se ativo no ato da observação, por consequência. No caso de experimentar algum incômodo, é

⁵⁶ Ibidem., p. 72.

importante procurar apenas observar, continuar a perceber o desenrolar do que acontece a despeito dos desconfortos.

No entanto, tomar uma substância faz com que a experiência se torne mais sintomática, já que não podemos sair dela na hora em que desejamos, diferentemente das outras experiências citadas. Nesse caso, estaria obrigada a respeitar o tempo do efeito da planta medicinal, sem saber de antemão para onde seria conduzida. Essa ideia era incômoda. Houve todo um preparo antes da cerimônia e bastante conversa e apoio de uma psicóloga. Éramos 12 mulheres e um homem, fora a guia, conforme o vocabulário utilizado, dos três índios e dos guardiões, voluntários experientes da cerimônia, responsáveis por apoiar os participantes. Todos os presentes ingerem a mistura para poderem estar no mesmo campo sensível, por mais que a experiência de cada um seja individual. Tudo isso foi bem organizado e houve muito cuidado e respeito durante todo o processo, postura fundamental para deixar fluir qualquer emoção, no melhor ambiente possível e protegido.

O rosto de todos foi pintado com tinta preta de jenipapo, uma pintura geométrica, próxima aos olhos, “para proteger a visão contra a entrada dos maus espíritos”, falaram. As formas geométricas inibem sua entrada. Algo que achei muito coerente, já que linhas retas remontam a um propósito racional. Lembrei o pintor holandês Mondrian e suas linhas retas ou mesmo as linhas em perspectiva do Renascimento. Escolhi sentar em um canto, sentindo-me mais protegida ainda, por meu corpo estar próximo ao ângulo de 90°. Toda uma geometria parecia organizar melhor a experiência corporal mais fluida, pois sentia muito próxima à ideia de dissolução, da iminência de ruína corporal, daquilo que convulsiona o corpo, que o faz informe. Conclusão: nada de traços retos, as únicas linhas retas estavam nos meus olhos e no canto que sentei em um tapete.

Ao lado de todos os tapetes individuais presentes, foi disposto um balde com toalha de papel, pois a planta, ao começar a agir no nosso corpo, contorce as nossas vísceras, apertando-as. Senti como se uma raiz estivesse entrando para tomar conta de mim por dentro. É muito comum vomitar nessa experiência. A primeira sensação que comecei a sentir foi uma extrema moleza e certo formigamento na pele. Tudo foi ficando muito mais leve. Se me deixasse levar, logo estaria deitada no chão, algo a princípio não aconselhável pela guia, apesar de alguns participantes optarem por deitar ou outros não conseguirem não deitar. Aí começou um certo tipo de jogo interativo entre mim e as sensações que

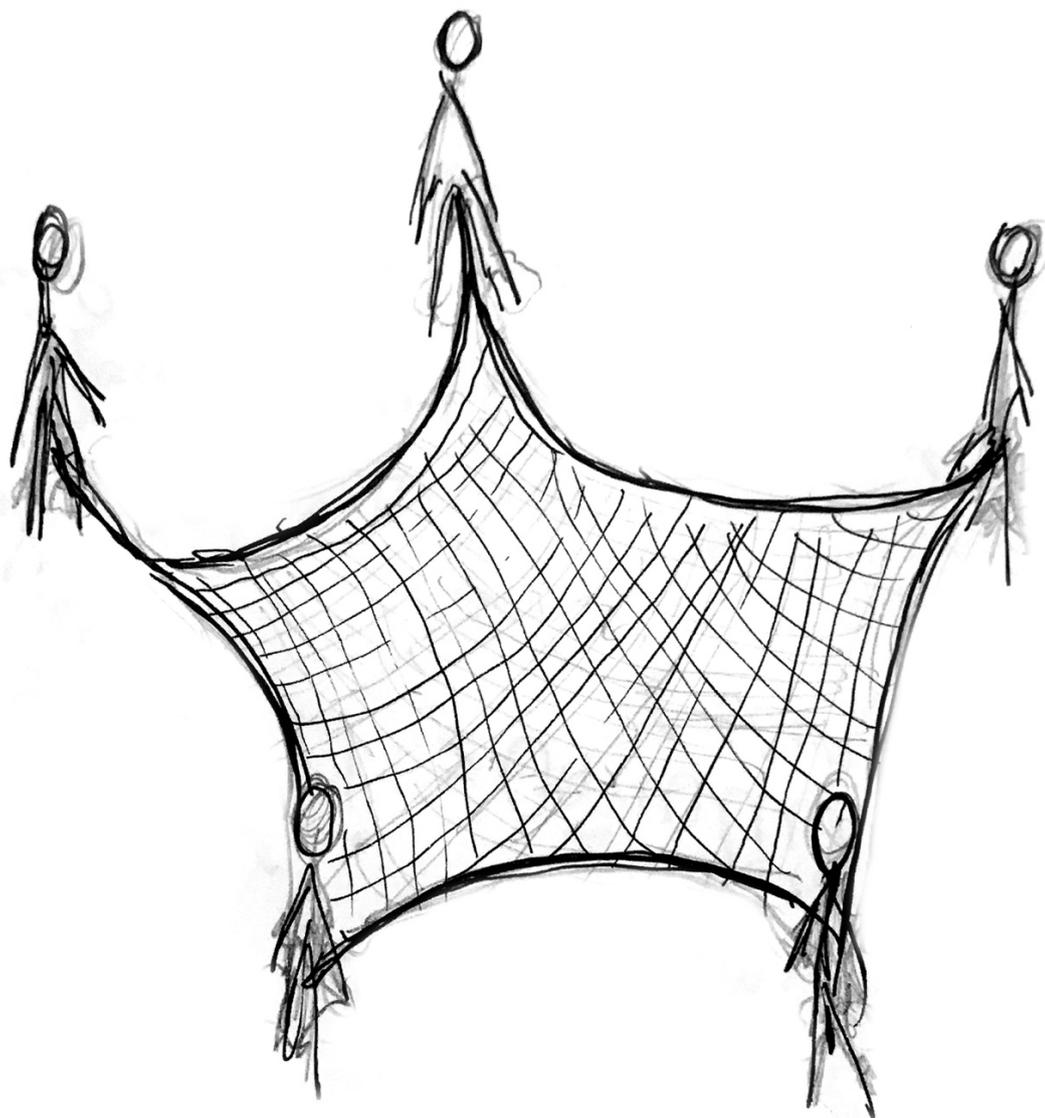
apareceram. Nesse momento de resistência é que veio o aperto visceral. O quanto é possível sustentar uma conversa com a planta? Imaginei.

Gostaria muito de ver o que ela teria para contar. Isso me atraía muito. Para onde seria levada? Senti um imenso respeito e humildade nesse momento. Dentro de mim, uma das maiores sensações era a compreensão de algo tão imenso e sábio. Senti-me um grão, ou mesmo uma partícula, participante daquela sabedoria. Percebi que tudo já existe, tudo, de uma maneira irrepresentável. Era muito mais fácil ver de olhos fechados, abrir o olho para ver era exaustivo, demandava muita energia. Ao olhar para o fogo, parecia que meu corpo se renderia a tamanha força de seu movimento. O êxtase de ver o fogo era forte demais. Precisava fechar os olhos, tudo era demais, um festival de sentidos bastante ampliado, além de uma hiperconexão com tudo e todos.

Vomitei muitas vezes e desejei que tudo voltasse logo ao normal em diversos momentos. Pelo fato de haver tanto excesso de vida para uma partícula, um minuto era uma vida inteira. Ainda há muito o que pensar sobre todas aquelas imagens e sensações. Um mundo tão diferente das palavras escritas, até porque estava tudo ali tão vivo. Parece que só escrevemos para contornar aquilo que vimos. Escrevemos para nomear o que ainda não tem nome, o que está misturado. Seria, por isso, que vertemos para ver o indizível?

2 ESFÍNCTER

Fig.11 - *IN_CON*, 2021, croqui. Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

No corpo biológico, o esfíncter é uma estrutura composta por músculos controladores do grau de amplitude de um determinado orifício, coordenador de passagens, que separa e limita. Existem, em nosso corpo, ao menos 43 deles⁵⁷ para

⁵⁷ Ver: <https://www.abc.med.br/p/1358043/o+que+e+um+esfincter.htm>. Acesso em: 05 out. 2021.

administrar um escorrer incessante. A partir dessa estranha intrusão no corpo-texto, absorve-se e libera-se o excedente. Capto imagens e cenas de sensações corporais arquivadas, invisto no ritmo do corpo, observo e sinto constantemente para compor narrativas de um corpo-objeto-sensível.

Agora o introduzo: o ovo. A partir desse ato, contraio o esfíncter para retê-lo por mais tempo, já que vai escorrer de qualquer maneira. Contraio para acelerar o processo e mantê-lo mais firme contra a mucosa, de maneira que posso sentir sua forma diluir.

Técnica: nessa passagem, do sólido para o líquido, entrevejo o mistério da nossa condição, a forma oval como recipiente de transformação, por milhões de anos, no leito das mudanças.

Procedimento: Dentro desse ovo, coloco uma ponta de linha de nylon presa. Sua extensão total mede 1,5m.

Quando o ovo congelar, a ponta da linha ficará bem presa no seu interior. A outra extremidade da linha será afixada a uma malha de nylon, estilo rede de pesca. Sua trama ampla tem a circunferência de Ø4m. Na extremidade, em cinco vãos equivalentes, encontramos outras linhas de 1,5m fixadas com os ovos congelados em cada ponta. Os ovos estão congelados. Cada qual contém a urina de um participante diferente. A rede mantém-se elevada do chão pela introdução dos ovos no ânus de cada participante [Fig.11], retida pela musculatura esfínteriana. Os ovos são pequenos, confeccionados em termo formagem (*vacumforme*), na medida de 3,0x1,5 cm.

Para que a quantidade correta de urina seja devidamente inserida na forma oval, uma seringa de 50ml é necessária, de maneira que o participante urine em um coletor convencional para depois aspirá-la com a seringa e, assim, inseri-la na forma plástica. Importante lembrar sobre a linha: uma das pontas estará dentro da forma para, quando o líquido congelar, fixá-la ao ovo. Após o procedimento, colocar o objeto no freezer.

IN_CON tem seu título composto pela relação entre dois prefixos. O prefixo *IN* significa privação, *CON* concomitância, a coexistência indivisa, a simultaneidade, ou companhia. Um prefixo apresenta-se sempre antes de uma palavra raiz, caracterizando-a, porém é um elemento significante secundário. São afixos,

geralmente, sem vida autônoma; agregam-se a um radical para caracterizá-lo. O radical, ou morfema, é a unidade mínima de uma palavra dotada de significado. Quando *IN_CON* está inserido no corpo, não se pode ver o ovo; está privado do nosso olhar, mas os participantes conseguem senti-lo, concomitantemente, durante o ato de retenção.

Clarice Lispector, em um de seus contos,⁵⁸ fala sobre o ovo:

O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou. Foi uma coisa que ficou embaixo do ovo. — Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. — Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. — Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito.

O ovo pode ser produzido a qualquer momento. Basta seguir o procedimento até *IN_CON* ficar sólido. Seu efeito colateral não é

(...) regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o “spatium” e não o “extensio”, a intensidade Zero como princípio de produção⁵⁹.

IN_CON é considerada a menor partícula de significação capaz de mudar o sentido de uma palavra raiz ao ser inserida ao lado de seu radical, basicamente, a fim de transformar uma forma (como o DNA).

Ambos os prefixos são de origem latina: *IN* é privação, negação ou sentido contrário, *CON* é concomitância, companhia. A ação *IN_CON* abre um campo de sustentação, viabiliza a suspensão de uma rede pelo apoio da retenção do músculo raiz do assoalho pélvico, o responsável por sustentar nossas vísceras, ativado por um movimento de contração desse músculo para reter brevemente o ovo.

Os pequenos ovos congelados, introduzidos no ânus, são ovos de uma urina recente (de cada usuário). Não devem ser guardados por muito tempo no *freezer*. É

⁵⁸ LISPECTOR, C. *O ovo e a galinha*, 1964. Clarice Lispector blogspot. Disponível em: <https://claricelispector.blogspot.com/2007/11/o-ovo-e-galinha.html>. Acesso em: 28 ago. 2021.

⁵⁹ DELEUZE, G. GUATARRI, F. *Mil platôs* v.03. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 31.

importante produzi-los para uso imediato. Os participantes irão estender a rede, de modo que estejam dispostos em círculo para melhor expô-la. Essa rede (estilo rede de pesca, de nylon) está ligada à carga corporal de cada participante, será capaz de emitir suas frequências pela tensão de suas pélvis, ativada pela contração intensa dos participantes. Eles fazem um exercício de breve retenção para descongelar o ovo, concomitantemente, em *campo aberto*, como ato artístico, de modo que possa provocar outros sentidos antes (congelados) não percebidos tanto pelos participantes como por quem, porventura, assista à ação. A retenção dessa rede coletiva dura o tempo do descongelamento dos ovos, porém tal exercício pode ser feito sem limite no número de repetições – apenas fabricar mais ovos congelados – como se pode ver na bula abaixo:

IN_CON[®]

Prefixos

APRESENTAÇÃO:

Contém: 05 moldes ovais-morfemas (40ml), 05 linhas (1,5m)
01 coletor de urina, 01 seringa e 01 rede de sustentação (ø3m).

USO RETAL

USO COLETIVO

COMPOSIÇÃO

(IN) privação, negação ou sentido contrário.

(CON) concomitância e companhia.

INFORMAÇÃO AO PACIENTE:

1. PARA QUE ESTES PREFIXOS SÃO INDICADOS?

IN_CON[®] é indicado para coletivos-pacientes (até 5, por caixa) com o intuito de desenvolver sua linguagem raiz.

2. COMO ESTES PREFIXOS FUNCIONAM?

IN_CON[®] atua no campo psíquico-mental da experiência, podendo gerar sensações em diversas partes do corpo, ampliando a tensão local do experimento para outras partes; pode romper sensações bloqueadas. Ao tensionar a musculatura da pélvis, a rede é sustentada pelo grupo até o derretimento dos ovos. Duração variável.

3. QUANDO NÃO DEVO USAR ESTES PREFIXOS?

Avalie com cautela a sequência de pensamentos que lhe ocorrem, anote, desenvolva sua escrita, questione, por embasamento teórico, sua negativa

4. O QUE DEVO SABER ANTES DE USAR ESTES PREFIXOS?

Quais são as suas privações e companhias; compare por concomitância.

5. ONDE, COMO E POR QUANTO TEMPO POSSO GUARDAR ESTES PREFIXOS?

A partir da leitura desta bula, estes prefixos estarão armazenados na sua memória.

6. COMO DEVO USAR ESTES PREFIXOS?

Escolha um grupo de até 5 pessoas, encontre um lugar apropriado para a elaboração e prática da ação. Na sequência, compartilhem sobre a experiência individual e coletiva.

7. O QUE DEVO FAZER QUANDO ESQUECER DE USAR ESTES PREFIXOS?

Compreender os motivos.

8. QUAIS OS MALES QUE ESTES PREFIXOS PODEM CAUSAR?

Entrar em contato com vulnerabilidades.

9. O QUE FAZER EM CASO DE USO DE UMA QUANTIDADE MAIOR DO QUE A INDICADA DESTES PREFIXOS?

Solicitar ajuda, dividir a sua experiência.

10. MODO DE USO

Coletar a urina individualmente (no dia anterior da ação).

Utilizar a seringa e aspirar 40ml para inserir no molde raiz:

1. Colocar a ponta do fio de nylon (1,5m) dentro do líquido.
2. Congelar os 5 moldes-morfema, atar a linha dos ovos-morfema congelados na rede de apoio.
3. Introduzir os moldes no corpo. Iniciar a retenção pélvica em rede.

11. ANOTAÇÕES TÉCNICAS

1. Nome do participante 1: _____

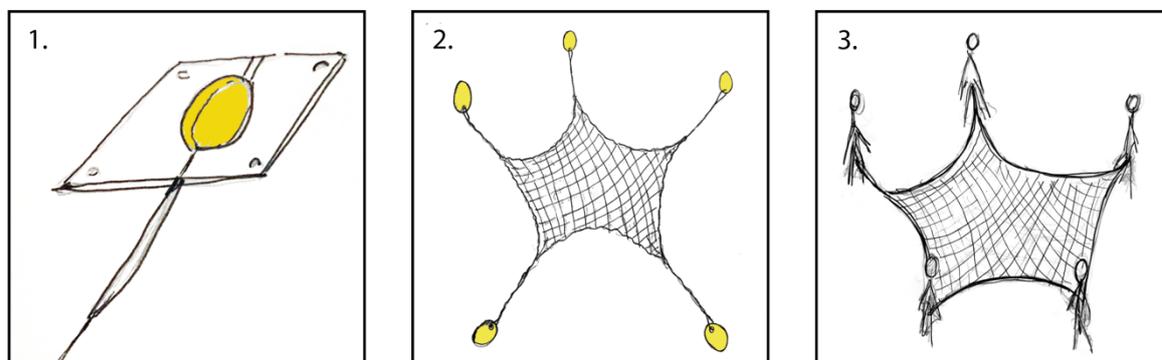
1. Dia e hora da coleta 1: _____

3. Observações 1: _____

(repetir para cada participante).

12. COMPARTILHAR O EXPERIMENTO

Fig.12 - IN_CON, 2021, bula. Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

2.1 RETENÇÃO

Quando, por vezes, me falam em imaginar outro mundo possível, é no sentido de reordenamento das relações e dos espaços, de novos entendimentos sobre como podemos nos relacionar com aquilo que se admite natureza.⁶⁰

O filósofo originário Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de 2019, adverte que nós – a humanidade – não somos separados da natureza:

Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outras possibilidades implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela.⁶¹

Acredito que a citação acima, logo no início do texto, é importante para retermos a ideia de identificação que Ailton Krenak expressa. Essa identificação corresponde às nossas coletas – entender o que escolhemos para sustentar e por quê –. Segurar com firmeza, guardar e prolongar o quê? Tudo isso são atos de seleção daquilo que nos interessa. Esse interesse em conservar a vida converge para um lugar específico, que tem uma contrapartida desconhecida em nós.

⁶⁰ KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019, p. 69.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 69.

Aquela linha, presa ao ovo congelado, está conectada a uma rede; em sua outra extremidade, há o dentro de outros, os nós da rede são as conexões no *campo aberto*. É um território de força que opera exigências do coletivo. Mesmo não compreendidas, estas atuam independentemente da nossa vontade racional; tudo isso é incorporado aos poucos e depois transformado em local de nossas atividades, seja de maneira passiva seja ativa. Esse território transforma-se, então, ao mesmo tempo, em espaço de observação e ferramenta de aprendizado; a relação com esse campo invisível é o espaço dos exercícios silenciosos internos, é observar o movimento mental constante e muitas vezes desordenado – como alertou Krenak – *implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar...* Para isso é preciso parar um pouco, fazer atos de retenção ativa. Quando não fazemos isso por nossa vontade, o próprio corpo adocece. É a autonomia corporal das tensões e doenças – endurece ou adocece.

O Filósofo Jean-Luc Nancy (2014) também alerta: “Então é preciso pensar de outro modo”⁶². Entende a técnica e ressalta seu valor, como suplemento equivalente à arte e ao artifício⁶³. Imagino, então, a tecnologia e a imposição da velocidade – como, recentemente, surgiu a possibilidade de ouvir mensagens de celular aceleradas. Lembrei, por algum motivo, o mito de Ícaro sobre seu erro de ir além do que devia por entregar-se ao prazer da velocidade, esquecendo que havia um limite do equipamento. Inversamente, hoje, vivemos a falta de limite da técnica, ela já nos superou e por isso aprisiona-nos. Em escala coletiva, Ícaro já possui asas que não derretem mais ao sol. A vontade de liberdade proporcionada pela tecnologia digital vem gerando cada vez mais tensão por sua velocidade em distorcer e manipular narrativas. Conforme diz, ainda, Krenak:

Essa tensão não é de agora, mas se agravou com as recentes mudanças políticas introduzidas na vida do povo brasileiro, que estão atingindo de forma intensa centenas de comunidades indígenas que até hoje não foram identificadas nos arranjos jurídicos do país como terras indígenas.⁶⁴

Está aí um dos locais de tensão. Técnica e poder sempre se misturaram, manipuladas como promessas de sonhos. Krenak prossegue: “Para algumas

⁶² NANCY, J.L. *Arquivada do senciente e do sentido*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017, p. 35.

⁶³ *Ibidem.*, p. 29.

⁶⁴ KRENAK, 2019, p. 37.

peças, sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida”⁶⁵. Interessam ao autor os povos que sonham como caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, o que se aplica às interações, como propõe: “É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como metáfora, mas como fricção, poder contar um com os outros”⁶⁶.

Nancy, em certo momento de suas indagações a respeito da destruição, no capítulo “Sobre a destruição”, fala da insuposição. Em sua concepção, o real não se dissolve, absolutamente, em irrealidade, mas ele apresenta a realidade de sua insuposição. Nesse sentido, o filósofo francês propõe a dissolução de uma ideia opositiva entre técnica e natureza; sugere entender o processo de *feedback* como o eixo dessa relação:

Autonomia orgânica de nosso próprio comportamento que se estendeu para muito além não apenas do nosso corpo, mas até de nosso espírito, pedindo a este último para se exportar e se apresentar sob formas de "máquinas" muito autorreferenciais e cujas leis e esquemas de organização se consolidam em resposta a certos funcionamentos de nossos comportamentos.⁶⁷

Nancy, portanto, afirma como Krenak: “É preciso parar”,⁶⁸ pois o que emerge por toda parte é a ilimitação. Conclui então: “Pode ser o caso de fixar limites ao que, a princípio, ignora o limite”.⁶⁹

Acelerar a ida a Marte é, também, criação de narrativa coletiva, traz o esquecimento do que é *sentir, cheirar, inspirar, expirar*. O corpo é todo forçado pela técnica. Talvez apenas lá nos depararemos, enfim, com a falta de ar e as verdadeiras limitações corporais. Ou então, ao contrário, estamos presos num paradoxo imaginário: viemos de Marte e já esquecemos isso, estamos com saudade de casa, sem lembrar mais o que somos. Li, outro dia, que a sonda Spirit pousou no meio de uma cratera chamada Gusev, leito de um grande lago alimentado por um rio, que o interligava a um suposto mar. Não sei se tudo isso traz alguma coerência orgânica...

⁶⁵ KRENAK, 2019, p. 52.

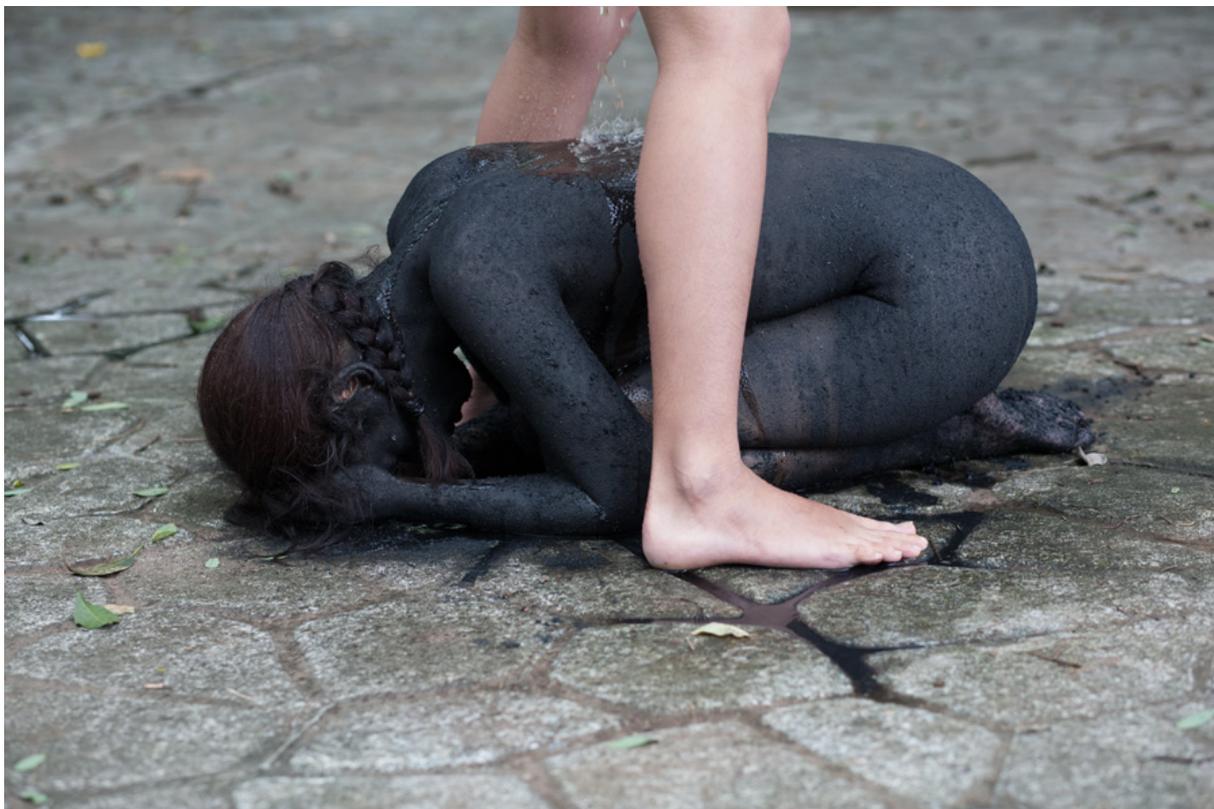
⁶⁶ Ibidem., p. 27.

⁶⁷ NANCY, 2017, p. 42.

⁶⁸ Ibidem., p. 51.

⁶⁹ Ibidem., p. 51.

Fig.13 - *Piedra*, 2013, registro performance. Regina José Galindo.



Fonte: <https://hemi.nyu.edu/hemi/pt/enc13-performances/item/2015-enc13-rjgalindo-piedra?tmpl=component&print=1>. Acesso em: 05 jan. 2023.

Melhor seria voltar ao tempo das pedras, de uma intensidade entre as moléculas. Às vezes, meus ombros estão como elas de tanta retenção muscular. Não tenho dúvidas de que essa densidade chega ao nível desse mineral. Certamente, existe uma autonomia orgânica aí. Então paro de fluir; por incapacidade de processamento, vem a retenção. Medo, dúvida, não importa mais nada, viro pedra e suporto tudo, sou resistente como uma pedra. Um dia entendi que, mesmo assim, no nível das pedras, é possível perceber um fluxo. Nessa condição de pedra, logo me identifiquei com o trabalho da artista Regina José Galindo [Fig.13].

Percebi tudo em volta de forma diferente, uma sensação de vida manifesta na coluna vertebral. O estado de tensão liberou meu corpo inteiro, entrei em contato com a vibração da nossa história, nossa memória celular, entrei em relação com o campo das pedras. Pude sentir a autonomia orgânica me informar, me estruturar, me acompanhar no que acontece do lado de fora, através das pulsações de suas moléculas. Estou livre, por agora, capaz de fluir ao mesmo tempo em que estou

parada; não há mais polaridade, sou a própria sensação acontecendo, encontro-me com a pedra de Galindo:

pedra
sou uma pedra
não sinto os golpes
a humilhação
os olhares lascivos
os corpos acima de mim
o ódio.
sou uma pedra
dentro de mim
a história do mundo.⁷⁰

Ela é pedra e sente o fluxo também. Precisamos entender melhor as pedras, as nossas tensões, pois carregamos muitas delas no nosso corpo. Aprendi muito com minha mãe e meu pai, uma psicanalista e um geólogo catastrofista, preocupado em juntar amostras do solo como dados da extensão de um provável desastre terreno. Desde criança, convivi com saquinhos de amostras de terra entre os livros. As porções de solo coletadas misturavam-se entre as palavras dos livros. Tudo era análise naquela casa.

Para análise eu também fui. Meu pai analisava o solo da Terra e o olho da minha mãe, psicanalista, nós, os filhos. Um cheiro do perigoso ácido clorídrico impunha a necessidade de manter a distância do escritório onde ficavam as amostras. Talvez fosse o motivo pelo qual o laboratório-escritório ficasse sempre fechado, o que só fez dele um lugar cheio de mistérios para mim.

2.2 AUTONOMIA

Hoje compreendo a função daqueles vidros e líquidos em ebulição, as peneiras e os ácidos; tudo aquilo para separar os carbonatos, sais minerais inorgânicos. Tais sais, em meio aquoso, dissociam-se e liberam os cátions e os ânions, como vemos na fórmula:



⁷⁰ GALINDO, R. J. *Piedra*, 2013. Disponível em: www.reginajosegalindo.com. Acesso em: 8 maio 2022.

Proponho uma experimentação, a transposição do conceito dessa fórmula para o estado de performance: isto é, permitir-se perceber o estado de osmose acontecer no próprio corpo, relaxar em estado de atenção, deixar o corpo verter no ambiente. O que está dentro torna-se fora. Acontece, dessa forma, uma troca entre propositor e público, através do estado de atenção de quem traz a performance; observar o *campo aberto*.

A osmose acontece no meio celular, na água. É um processo de difusão – substâncias são transportadas de uma região mais concentrada para outra menos concentrada – através de uma membrana semipermeável. Esse processo é um tipo de transporte passivo, pois, durante a osmose, a célula não gasta energia. Assim, na performance, procuro estar o mais passiva possível e alerta ao mesmo tempo, para observar a autonomia orgânica em *campo aberto*, aquilo que ocorre dentro e fora do corpo, o que quer fazer passagem, se fazer perceber.

A partir de uma experiência performática, algo da dor do mundo comparece, dependendo dos signos dessa performance, especialmente ao tratar de temas tabus. O corpo torna-se, nesse momento, capaz de fazer integrações de um passado insensível, de vivências até então reprimidas. Entrar em contato com o visceral e todo seu trabalho orgânico, em estado consciente e alerta, significa coletar antigas informações, mesmo sentindo também todas as tensões. No entanto, reconhecem-se os diversos territórios em outra relação com o mundo, entrando, dessa maneira, em contato com outros tipos de laços e redes. Desta vez, a arte traz a capacidade, por via da performance, de se vivenciarem e observarem as densidades de um novo lugar.

Preciso falar, então, de uma fabulação afetiva sobre a despedida de um corpo: a morte do pai numa fotografia, intitulada *Natura Naturans* [Fig.14], cujo título foi inspirado no conceito do filósofo holandês Baruch Spinoza, por causa do seu pensamento sobre o estado de imanência na natureza, o retornar à natureza. Deus seria a natureza imanente para Spinoza.

Fig.14 - *Natura Naturans*, 2014, série de 8 fotografias (abaixo: 4/8 e 5/8). Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

Trata-se de uma imagem familiar, realizada em um bosque da Holanda. Uma experiência de êxodo do corpo líquido, de dissociação passiva do meu corpo com o corpo do meu pai já fraco. Senti a terra gelada embaixo de mim e sua pele quente

tocar no meu corpo. No preparo para a imagem acontecer, foi importante ter uma conversa antes; suportar morrer um pouco para poder entregar-me ao trabalho.

Alguns momentos foram incômodos para mim. As sensações mais incômodas, nesse caso, não foram no corpo físico, no primeiro momento, porém depois apareceu uma obstrução. Dias antes da execução da série fotográfica, uma glândula no meu olho esquerdo inflamou [fig.15]. Tais acontecimentos não são raros no meu corpo ante a aproximação de um trabalho artístico ou, então, logo depois.

Fig.15 - Registro fotográfico do meu olho, Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

Imagino, então, a influência de um desenho no papel – ao esboçar uma ideia ainda incerta, também se é veículo para futuros desbloqueios do que é difícil de ver. Ao visualizar uma imagem e começar a esboçá-la, alguns caminhos são percorridos entre o desenho e a intenção. Meses depois, aquele risco de grafite no papel, estimulado por excitações orgânicas, vem ativar outras redes, e um evento pode começar a desenvolver-se a partir daí. Uma imagem capturada, até transformar-se em trabalho artístico, percorre caminhos desconhecidos pela razão. Uma pregnância afetiva pode ser capaz de mobilizar todo o corpo em busca de expressão?

Quando acontecem movimentos internos ou externos em que o corpo rejeita e se fecha para as intensidades fortes demais, por exemplo, ele não sustenta uma integração. Uma velocidade, perigosa, impede um pensamento mais cauteloso. Ícaro despencou ao se deparar com uma travessia indevida. Sua velocidade foi forte demais para manter sua integração. O corpo inteiro pulsa ao entrar em contato com tais intensidades. O contágio em suas aberturas (buracos) pode ocasionar infecções,

gerando edemas. Escrever e fazer exercícios teóricos torna-se urgente no campo artístico da performance para educar o corpo desconhecido que pulsa demais.

2.2.1 Campo Abjeto - repulsa

Nem sujeito, nem objeto é o título do ensaio sobre abjeção da filósofa, psicanalista e feminista Julia Kristeva, de 1980, no qual ela escreve sobre a repulsa:

O abjeto não é o meu correlato que, oferecendo-me um apoio sobre qualquer outro ou qualquer coisa outra, permite-me ser, mais ou menos, destacada ou autônoma. Do objeto, o abjeto tem somente uma qualidade – aquela de se opor ao eu. Mas se o objeto, fazendo oposição, me equilibra na trama frágil de um desejo de sentido que, de fato, me homologa indefinidamente, infinitamente a ele, o abjeto, pelo contrário, objeto baixo, é radicalmente um excluído e me lança lá onde o sentido desmorona.⁷¹

Relembrando, então, a frase no início do texto de Krenak sobre a nossa *seletiva e limitada identificação com a natureza* e, por isso, predominantemente extrativa, a tecnologia (e a mercadoria) são os efeitos dos nossos apoios constituintes ante as quedas. Os tais “suplementos”⁷². Será que não paramos de produzi-los em excesso exatamente para não ter contato algum com a *queda*? Conforme propõe Kristeva, os objetos são os nossos opositores frágeis, que nos equilibram na trama do desejo de um sentido.

Seria aí que entramos em contato com o *campo aberto*? Um sentido como opositor à linguagem? O que cala? O território dos não significados: do abjeto. Aquele lugar em que somos lançados onde não há qualquer sentido? Nele estariam os nós da nossa época. Na falta de narrativas afetivas e encontros, fica a insuportabilidade da memória orgânica, de tudo aquilo que é elementar. Então a pedra, o rio, a terra? O seu tremor comparece no corpo? Não seriam os gritos dessa memória, do que sentimos não nos homologar? Nessa lógica, imagino que a performance seja um meio de entrar em contato com esse campo mais intensivo do corpo e, assim, fazer exercícios corporais para conhecer a queda, sustá-la.

⁷¹KRISTEVA, J. Aproximação da abjeção. In: KRISTEVA, J. *Poderes do horror*. Ensaio sobre a abjeção. Tradução de Allan Davy Santos Sena. 2 ed. Paris: Editions du Seuil, 1980, p. 7-27.

⁷² Segundo Derrida “o signo é sempre suplemento da própria coisa.” DERRIDA, J. *Gramatologia*, 2017, p. 178.

Krenak questiona-nos: "Quem disse que a gente não pode cair? Quem disse que a gente já não caiu?"⁷³. Não seriam os paraquedas, também, os artistas, ao experimentar mundos ainda desconhecidos no corpo? Deixar cair os resíduos em cima do corpo, em praça pública, como permitiu a artista Galindo, ou então aprender a ser pedra, conversar com elas, conforme relata mais uma vez o líder indígena, referindo-se a uma anciã Hopi, ao conversar com sua irmã pedra ou, ainda, reconhecer que aquele rio que está em coma é, também, o nosso avô. Tudo parece ser uma questão de correlação com o eixo corporal, partir das sensações já saturadas em direção a outra direção, ainda desconhecida. Reter, parar, sentir a autonomia orgânica, no caso, reverter o eixo corporal, sentir o outro lado, o lado do desconhecido. Porém isso não é possível, conforme clama Krenak, pois vivemos investidos de aparatos artificiais. Não sabemos mais inventar sem aparatos técnicos ou mesmo sem precisar nos explicar. Já que é assim, o filósofo sugere:

Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. Já que aquilo de que realmente gostamos é gozar, viver no prazer aqui na Terra. Então, que a gente pare de despistar essa nossa vocação e, em vez de ficar inventando outras parábolas, que a gente se renda a essa principal e não se deixe iludir com o aparato da técnica. Na verdade, a ciência inteira vive subjugada por essa coisa que é a técnica.⁷⁴

Em um paralelo sobre essas sensações *IN*_desejadas de *CON*_vivialidade, Kristeva diz ainda: "Na beira da inexistência e da alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, ela me aniquila. O abjeto e a abjeção são as minhas salvaguardas. Delineamentos de minha cultura"⁷⁵. Como corpos-sistêmicos e sociais, não precisaríamos entender a emergência de toda uma rede relacional?

A arte da performance talvez possa apontar para algumas possibilidades que nos façam mais livres e, ao mesmo tempo, reflitam sobre o que é liberdade, no que diz respeito a ativar em nós os nós de uma rede na qual estamos todos envolvidos, porém de forma invisível no *campo aberto*. Não seria esse o local onde comparecem os movimentos orgânicos soltos? Aqueles dos *corpos vertidos*, em busca de caminhos de fuga, por vezes, escusos, para evitar o confronto com a queda? A arte poderia

⁷³ KRENAK, 2019, p. 57.

⁷⁴ Ibidem., p. 63.

⁷⁵ KRISTEVA, 1980, p. 2.

cooperar para uma maior autonomia corporal diante de quedas ou, melhor ainda, anti-queda? Ou poderia fazer algo com ela?

2.2.2 Campo Semântico – sentido

Então, qual o sentido? O que é o sentido quando encontrado, simultaneamente, nos dois polos do eixo? Da boca ao ânus, quero dizer. Qual seria essa linguagem integrada? Seria apenas a memória de uma sensação ainda sem sentido? Desde que iniciei as experimentações no campo da arte, a busca por reviver esse sentir intensivo e puro parece ter sido o que trouxe sentido aos trabalhos. Muitas vezes, um objeto artístico ou mesmo uma performance eram executados depois de muito exercício mental. Não raro, não entendia racionalmente o resultado de toda aquela elaboração. O resultado de uma cena ou execução de um objeto parecia fazer sentido, acalmava o corpo. Sentia, em determinado momento, estar pronta para vivenciar e observar o que compareceria no meu corpo. Queria ver, mapeá-lo.

A partir das proposições ou então de uma conversa posterior sobre determinado trabalho, com algum colega ou participantes das ações, o próprio trabalho ia construindo seu sentido em mim, de maneira que eram puro campo experimental, geradores de novos sentidos. Dessa maneira, avançava no entendimento sobre autonomia orgânica *versus* criação de novos sentires artísticos, até conseguir compreender, corporalmente, essa hipérbole desconhecida para compor melhor o comprimento de sua extensão sensível em meu corpo e, em seguida, fechá-la em circunferência, transformar tudo isso em algum entendimento, traçar um limite para o meu *sentido*. Conforme ajuda-me o filósofo Nancy, na conclusão de seu livro,

Pode ser o caso de fixar limites ao que, a princípio, ignora o limite. Ou essa ilimitação será autodestruída – a construção indo até o fim para lá se aniquilar – ou descobriremos como reconhecer o “sentido” por meio da “strução”, onde não existe nem fim, nem meio, nem agrupamento, nem desagrupamento, nem alto, nem baixo, nem leste, nem oeste. Enfim, tudo junto.⁷⁶

⁷⁶ NANCY, 2017, p. 51.

2.2.3 Campo Lexical – expressão

Chego, então, à fórmula $IN^1_VCON^X$ ou *inumveconxis* [Fig.16], explicando melhor: a urgência em lidar com a linguagem escrita, colher as palavras no meu léxico artístico corporal, depois do fechamento da circunferência experimental, demandou parar, *reter*, para buscar a linguagem escrita, buscar sentido pela palavra.

Lacan questiona o corpo pela matemática do triângulo, “sob um ângulo depreciativo”⁷⁷, conforme escreve, ao dizer que o verdadeiro testemunha, “ao se pôr em guarda, contra o imaginário, tem muito a ver com a na tomia”⁷⁸. Ou seja, algumas coisas precisam ser cortadas em partes, separadas. Ao se estabelecer, de forma mais avançada, a matemática produziria insignificância, diz, “pois nada nos atesta sua substância”⁷⁹. Entendemos aqui que a pura formalização se faz, então, contrária a um sentido corporal, sendo, assim, contrassenso. Mas não. Não seria essa formalização da escrita o que nos serve no processo analítico, e é exatamente “isso que invisivelmente retém os corpos?”⁸⁰

Esse trabalho de texto que sai do ventre da aranha, sua teia. Função verdadeiramente milagrosa, ao se ver, da superfície mesma surgindo de um ponto opaco desse ser estranho, desenhar traço desses escritos, onde perceber os limites, os pontos de impasse, os becos sem saída, que mostram o real ascendendo ao simbólico.⁸¹

⁷⁷ LACAN, 2008, p. 101.

⁷⁸, Ibidem., p. 101.

⁷⁹ LACAN, 2008, p. 99.

⁸⁰ Ibidem., p. 100.

⁸¹ Ibidem., p.100.

Fig.16 - *IN¹CON^x*, 2022, croqui. Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

O primeiro contato que tive com o campo lexical foi repleto de sensações corporais. Lembro-me ainda dessas sensações vivas em meu corpo, a percepção do sentido de determinadas palavras encontradas pela primeira vez e como elas se organizavam misturadas às minhas sensações. A leitura de uma placa mobilizou-me, ainda bem pequena. As palavras eram: área militar. A placa estava antes do corpo de bombeiros, em Santa Tereza. No entanto, li: areia militar. Meu corpo estremeceu todo.

Senti como se estivesse em um espaço muito perigoso. A imagem da areia movediça tornou-se grandiosa dentro de mim e senti medo ao imaginar-me presa nela, afundando. Essa memória em relação ao erro do sentido das palavras, a troca de “área” por “areia”, faz-me pensar hoje no campo lexical. Por que me dirigir para uma área tão movediça, este território da performance, onde o encontro com a linguagem escrita tem tamanha distância? Essa memória jamais se apagou. Retorna no contato com as palavras e seus significados.

A partir da relação do sentir e seus significados, suas misturas em meio ao *campo aberto* e afetivo, retorno aos saquinhos de areia, na minha casa, misturados ao cheiro de ácido clorídrico no momento daquela curva, o movimento brusco do carro em seguida à leitura da placa, daquela placa... Será que posso compartilhar esse

léxico-semântico de $IN^1_VCON^X$ totalmente? Como compartilhar o sentido de um prefixo, no sentido dos afetos? Prefixos e afetos vêm antes do sentido, da palavra raiz.

Se lembrarmos, em comparativo, um dos preceitos do conceito da arte minimalista, no campo formal, “uma coisa depois da outra”⁸², quando Rosalind Krauss, em 1977, conclui: “era uma forma de furtar-se a estabelecer relações”⁸³. Faz parte de um princípio pensado por Donald Judd e Frank Stella, desacreditados então sobre os *sistemas apriorísticos* da arte idealista europeia como “um meio de descobrir as feições do mundo”⁸⁴; de se oporem então a qualquer composição relacional; de resistir ao significado formal; de “impedir qualquer relação hierárquica entre eles”⁸⁵. O intuito era de *evitar as interferências da composição relacional*⁸⁶.

Talvez o campo lexical precise ressurgir do pensamento individual, no sentido de cada *corpo vertido* sentir-se operando em *campo aberto*: o ser humano não deveria voltar a observar a materialidade de seus corpos? Seus pontos de vacuidade perante as quedas?

2.3 CAMPO ABERTO

O espaço do *campo aberto* talvez atue na polissemia, ou seja, em múltiplos e possíveis sentidos de uma determinada palavra, o que ela comporta em entonação, de uma voz específica, de um corpo específico. Assim, o vínculo com a linguagem, por sua vez, consiste no entrecruzamento de variedades de sentidos. Em determinado caso/frase/oração, a palavra pode assumir mais ou menos autonomia orgânica. IN^1 sobrevoa “v” e, por isso, impacta concomitantemente CON^X ; este, inversamente impactado por IN^1 , simultaneamente, retorna algo e remarca “v”. Insupostamente, IN^1 oculta algo. Nesse sentido, IN^1 , em dissonância com CON^X , interfere no *campo aberto*.

A proposta da ação IN_CON [Fig. 11] como experimento performático-coletivo é um ativador de uma rede-raiz, lida com retenções esfínterianas, retém para

⁸² KRAUSS, R. E. *O Duplo negativo: Uma nova sintaxe para a escultura*. In: KRAUSS, R.E. *Caminhos da Escultura Moderna*. 2 ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007, p. 292: “A ordem, não é racionalista e subjacente, mas é simplesmente ordem, como da continuidade; uma coisa depois da outra”.

⁸³ Ibidem., p. 293.

⁸⁴ Ibidem., p. 300.

⁸⁵ Ibidem., p. 300.

⁸⁶ Ibidem., p. 300.

observar a linguagem orgânica autônoma. A ação *IN_CON* junta-se a uma ideia “sentida” com intuito de poder sustentar com firmeza o ovo congelado, em movimentos esfínterianos coerentes, ritmados, sistemáticos. Um depois do outro, em um pequeno grupo, assumem, em conjunto, uma diluição: “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa”⁸⁷. Enquanto os corpos, em ritmo, os retêm, a urina escorre diferente entre as pernas. Junta-se no chão. “Parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogênea, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável.”⁸⁸

A ação *IN_CON* requer uma atitude ativa em grupo, diferente do trabalho *Cauda*, onde o fluxo livre é individual e passivo e em circuito fechado. *IN_CON* sugere encontros e conversas antes. Nesse momento, há uma tomada de posição do grupo: *IN'VCON*^x. Vale destacar a importância da letra N de *CON*⁸⁹, pelo fato de, ao pronunciá-la, a língua

⁸⁷ LISPECTOR, C. *O ovo e a galinha*, 1964.

⁸⁸ KRAUSS, R.E. *A escultura no Campo Ampliado*. Disponível em: https://www.academia.edu/11027941/Escultura_em_Campo_Ampliado_Rosalind_Krauss. Acesso em: 28 out. 2021.

⁸⁹ Na tese de doutorado de Rodrigues: “*A natureza polissêmica do prefixo co(N) no Português: uma abordagem cognitiva*”, o autor estuda o caráter único do prefixo co(N) na língua portuguesa. Seleciono algumas partes de sua pesquisa com intuito de deixar nítida a importância do caráter de unidade mínima simbólica da linguagem, no caso do fonema N, parte ainda menor citada por mim. O interesse é forçar sua pronúncia, no entanto, aqui seguimos com algumas observações no que diz respeito ao sentido evocado pelo som e significado na constituição das palavras, para o olhar daquilo mínimo que vem antes:

“De modo geral, é possível dizer que há uma concordância sobre o fato de o prefixo ser um elemento formativo que é acrescido à esquerda da base lexical para formar novas palavras, sem acarretar mudança de categoria lexical para o derivado, em relação ao derivante (cf. GONÇALVES, 2012: 148). No entanto, não há um consenso acerca da natureza de tais formações; isto é, se elas resultam do processo de composição ou de derivação. Nesse sentido, instaura-se o problema acerca da classificação desses formativos como prefixo, prefixóides ou dentre outros elementos de composição (cf. SILVA, 2009). Contudo, tal problemática não fará parte do escopo desta pesquisa, que se destina à análise dos vários sentidos evocados pelo co(N)-, privilegiando a polissemia, em convergência com a Gramática Cognitiva.” p. 15.

“Assume-se, portanto, que a estrutura fonológica “co(N)” evoca uma dada estrutura semântica – que se configura como tal devido à aplicação de um conjunto de operações de perspectivização sob o substrato conceptual obtido a partir do contexto em que são usadas as construções lexicais com tal prefixo. Por sua vez, as operações de perspectivização possibilitaram notar não só que, em distintas construções lexicais, bem como nos distintos contextos em que elas são usadas, o referido prefixo assume valores semânticos convencionais distintos; como também que esses sentidos, embora distintos, encontram-se relacionados mutuamente. O reconhecimento dessa relação mútua decorre do estabelecimento de um desses significados como prototípico, ou primário, sendo os demais considerados como sentidos derivados, sobretudo pelo fenômeno de atenuação conceptual. Essa abordagem propiciou o delineamento de uma rede polissêmica entre os valores semânticos convencionais apresentados pelo prefixo co(N)-, em convergência com a abordagem teórica da Gramática Cognitiva, baseada no modelo de rede, em que os vários significados assumidos por uma determinada unidade simbólica formam uma teia de relações entre si.” p. 6 (parte do resumo).

tocar na ponta do céu da boca. A língua está enraizada na boca, mas pode se mexer, alcançar o céu da boca com sua ponta, de maneira que a boca fique levemente aberta. Pode-se respirar ao pronunciar a letra N; o ar entra pela boca. Isso tudo porque estamos em um momento mais lento das percepções (Não estamos na velocidade do N misturado ao M). Se optasse pela letra M, não passaria ar pela boca. Os lábios estariam serrados. M é uma letra caudal, traz um estado simbiótico ainda sem ar. Não há passagem como em N. O M serra-se nos lábios, provoca imobilidade. Aprisiona o fluxo do ar. O N, ao tocar com a ponta da língua o céu da boca para ser pronunciado, espalha vapor no ambiente. As moléculas de hidrogênio, durante a pronúncia, afastam-se. Em N existe a possibilidade de certo distanciamento na presença. *IN¹_CON¹* abre-se à autonomia orgânica do *campo aberto*.

Ocupar uma posição; ponto de referência; demarcação; mapeamento; ampliação de campo; meios de expressão; espaço lógico; estrutura determinante. Todos esses termos foram retirados do texto *Escultura no Campo Ampliado*, de Rosalind Krauss, de 1979. Na concepção da autora, a aceitação de rupturas definitivas deveria ser pressuposta a partir de um olhar lógico para o processo histórico. Tal maleabilidade do campo ampliado na escultura não teria hoje vertido para as relações entre as posições do corpo de cada indivíduo?

No sentido do que capacita cada indivíduo para ter, pelo menos, algum entendimento crítico sobre ocupar sua posição; definir seu ponto de referência; onde é sua demarcação; fazer mapeamentos; ampliar sua visão de campo quais são seus meios de

“...por meio do prefixo co(N)- o conceptualizador perfila o modo como tal ação se dá – quer seja esse modo visualizado e conceptualizado objetivamente ou subjetivamente. Além disso, nota-se que o co(N)- pode também perfilar uma ação – quer seja objetivamente ou subjetivamente. Este último, certamente, é o protótipo, na medida em que seu conteúdo conceptual se espraia para todos os demais sentidos do co(N)-, estabelecendo com eles uma rede de relações. Em função disso, dentre os sentidos assumidos pela referida unidade simbólica mínima, é possível citar:

1. (i) juntamente (como em conjungir)
2. (ii) agrupamento por interligação (como em conjungir, coligar, conglutinar)
3. (iii) reciprocidade (como combater, compartilhar, dividir)
4. (iv) simultaneidade (como consoar, convibrar, consurgir),
5. (v) igualdade de status (como concausal, coessencial, consubstancial)
6. (vi) ação conjunta (como concriar, coeducar, coproduzir)” p. 93.

RODRIGUES, C. R. de S. *A natureza polissêmica do prefixo co(N) no Português: uma abordagem cognitiva*. 2005. Tese (Doutorado em Letras/Estudo da Linguagem) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26548/26548.PDF>. Acesso em: 08 mar. 2022.

expressão; como lidar com esse espaço lógico; qual sua estrutura determinante. Não seria seu próprio corpo e o conjunto de sentimentos que carregam o meio dessas interlocuções?

Tais entendimentos individuais de ocupação de espaço, cada vez mais, não demarcariam uma posição? Entender do seu próprio ponto de referência, isso não é a sua demarcação? Seus mapeamentos iniciais? Como seria para ampliar, verter cada vez mais a visão de um *campo aberto*, os meios de expressão em que todos pudessem ocupar sua posição?

Hoje, a arte atua em relação a operações lógicas, dentro de um conjunto de termos sociais, não mais puramente culturais, conforme refletiu Krauss. Diversos pontos de vista ganham expressão hoje. Para trabalhar como artista, no *campo aberto* da arte contemporânea, parece-me urgente articular a *práxis* em relação ao conjunto de categorias sociais. Faz-se necessário incluir nisso uma dimensão conceitual em favorecimento escalável ao grupo, e não mais ao individual. Em contrapartida a isso, estaria a sociedade determinada, continuamente, às leis de um *modus operandi* da estrutura dominante? A arte pode ser um espaço para liberar, como já ocorreu algumas vezes na História, a curiosidade experimental sobre o funcionamento dos corpos, a exemplo de Leonardo da Vinci sobre o corpo físico, Lygia Clark sobre o psíquico e Duchamp sobre o conceitual, para citar apenas alguns exemplos. A arte já não recebe e amplia cada vez mais seu campo como ferramenta expressiva? Vejamos o texto de Krauss:

A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e, portanto, a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a *práxis* não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados.⁹⁰

Observo, agora, nas palavras de Nancy: “Houve então uma hipertrofia da construção” de “ponte, pier, forte, saguão, etc”, a que “necessita mais o engenheiro do que o criador”⁹¹. O filósofo refere-se a esses prolongamentos do corpo conterem o germe da

⁹⁰ KRAUSS, R.E. *A escultura no Campo Ampliado*.

⁹¹ NANCY, 2017, p. 41.

destruição, pela lei do *feedback*. Nessas construções, há um *desviar-se de si* concomitantemente à *copresença*⁹², afirma o autor, no que diz respeito ao ponto natural atual, àquele do corpo, conforme diz, com “contiguidade, contato, tensão, torção, cruzamento, agenciamento.”⁹³, a saber: estar em contato consigo e seu corpo e não desviando-se em ponte, píer etc... Dessa maneira, Nancy sugere a abolição da “rainha da técnica”. Propõe diluir tal oposição entre *tékhné/physics*⁹⁴. Não há “suplemento” para o vazio! Na “aparição, revela-se o deslocamento”⁹⁵. Nesse espaço vazio, não seria o princípio dos deslocamentos? E o que queremos, nós, no caso, desse deslocar-se? Não voltamos à sensação de queda a que se refere Krenak, à insuportabilidade de senti-la?

Por isso a urgência do prefixo *CON* da ação. É assim que a língua no fonema *N* edifica-se até o céu da boca ao pronunciar *CON*. Já sabemos, agora, mais um pouco sobre *IN¹_vCON^x*. Vejamos mais um pouco: o prefixo *IN*, de privação, está separado de *CON*, de sua concomitância junto ao *campo aberto*, digamos, por um (*v*) *inço*⁹⁶ desconhecido. Isto é uma marca, um vinco que danifica. São restos desconhecidos. Algo deixa-se infiltrar para ser visto e separa-nos por algo que já está cheio, pinga, goteja no *campo aberto*. Precisa ser visto!

Para uma *CON_strução*, *IN* deve verter-se em “contiguidade, contato, tensão, torção, cruzamento, agenciamento”⁹⁷. Sabemos que os ovos morfemas de *IN_CON* são, também, conforme Clarice os descreve: “O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe”⁹⁸. Só poderia existir, sequencialmente, em rede, mesmo a partir de um *inuconum*, (aqui o *x* foi retirado e entrou um). Criar algo novo para o campo lexical. Reescrever a interferência dos sentidos. Pôr em ação *IN¹_vCON^x* para sentir outra sustentação semântica, novas raízes orgânicas. Viabilizar uma rede diferente ao apoiá-la em cada músculo do assoalho pélvico, poder sustentá-la, sentir que o que estava congelado derrete; ativá-lo, através de movimentos delicados agora; reter aqueles pequenos ovos, permitir-lhes escorrer para trazer novos sentidos.

Conseguiríamos abrigá-los numa anatomia tão impregnada culturalmente?

⁹² NANCY, 2017, p. 46.

⁹³ Ibidem., p. 40.

⁹⁴ Ibidem., p. 41.

⁹⁵ Ibidem., p. 44.

⁹⁶ *Inço* = Ervas daninhas que crescem entre plantas cultivadas.

⁹⁷ Ibidem., p. 40.

⁹⁸ Lispector, 1964. p. 1.

3 DECIFRAR

Fig.17 - *Partida ou Talismã*, 2011. Jessica Kloosterman.



Fonte: Acervo da artista

O primeiro trabalho artístico que produzi trata de uma percepção do invisível, e venho experimentando, desde então, nomear tal experiência. Contextualizá-la aconteceu a partir de uma decisão: coletar a minha urina. Assim, inicio uma relação com o excedente desconhecido liberado ou mesmo aquele liberado por meu corpo. Em um episódio de final de análise, resolvi coletar minha urina e anotar o dia e o exato momento de sua queda no pote. Assim, levava-a dentro da bolsa para todas as sessões, como se fosse um segredo. Representava algo de intruso num ambiente que já não fazia mais sentido, porém não conseguia simplesmente ir embora dali. Estava imersa naquela experiência. Certo momento, involuntariamente, ocorreu algo no meu corpo e pude apreender. Era uma sensação de captura. Eu vi. Senti meu corpo ocupar um espaço maior que os limites de sua pele. Parecia estar em outro território espaço-corporal. As relações com o entorno eram

outras, e a urina, escondida na bolsa, ajudou-me a sustentar a nova interação, sem que soubesse exatamente por que marcava um limite material para esse (outro) eixo invisível.

Certo dia, numa sessão, percebi uma tristeza no ambiente, uma tristeza que não era minha. Reconheci porque conheço a sensação de estar triste. Senti-a muitas vezes já, poderia até começar a chorar ali por pura identificação, pelo laço feito com o *campo aberto*. No entanto, pude somente recebê-la como essência. Eu não estava triste naquele exato momento, mesmo sentindo perfeitamente a tristeza vindo do *campo aberto*. Percebi que poderia chorar se me entregasse. Havia uma força operando ali. Era bem específica. Senti seus gradientes, sua força era bem dominante. O distanciamento daquilo foi acontecendo aos poucos, concomitantemente a um saber delicado. Se avançasse ali, por alguma lei orgânica da matéria, meus olhos verteriam em água. Estava realmente perto, na borda daquilo, em aperto; era uma presença capaz de interferir nos meus sentidos. Eu poderia ser bem receptiva àquela infiltração. Senti uma negatividade estrutural capaz de acolher aquilo, da mesma maneira que, das paredes internas de uma gruta, pode escorrer um líquido vindo de algum lugar exterior, e, no entanto, aquela água torna-se parte constituinte daquele lugar. Fiquei ali observando aquele estado, aquela “água” externa a meu corpo querendo possuí-lo para se expressar. Com a urina na bolsa retendo-me, como se fosse um talismã, fiz uma travessia.

Em determinado momento, suspeitei que o *campo aberto* condensava a tristeza vinda do meu terapeuta. Senti uma sensação estranha, entendi sobre os nossos laços, através do *campo aberto*. Não havia nenhum conhecimento racional então, somente uma sensação pura. Apreendia, a cada instante, com mais nitidez, a tristeza. Senti o paradoxo de ter e não a ver comigo simultaneamente. Aquela urina coletada, até hoje, simboliza a extensão do meu corpo no *campo aberto*, uma experiência de transbordamento espacial. Estávamos com os corpos misturados ali. Após algumas semanas, já me encontrava bastante à vontade naquele *campo aberto*, observava-o. O *talismã* (na época ainda um pote com urina) dava-me cada vez mais confiança para avançar livremente naquela expedição psíquica.

Certo dia, tomei coragem e perguntei ao meu terapeuta se aceitaria coletar sua própria urina para me entregar. Percebi, então, a partir do meu pedido verdadeiro, um constrangimento no analista, e ali surgiu algo diferente no *campo aberto*: pude experimentar um movimento da informação sentida antes só no corpo sobre a tristeza.

Uma vulnerabilidade estava solta no ar, em torno de nossos corpos, sem possibilidade de encontrar a entrada; naquele momento, compareceu uma abertura, mesmo sem poder deixar-se mostrar, algo mudou no *campo aberto*.

Sobre a vontade de sair da análise, deparava constantemente com paredes densas, impedindo um fluxo em mim, tentando retê-lo. Nesse momento de ressonância corporal, aquele *feedback* tão sensível liberou-me para fluir, como se meu corpo dependesse de um ver junto de outro corpo para avançar. Uma pausa no jogo da linguagem, havia uma distância, um vazio. Encontramo-nos ali. Foi, dessa maneira, a confirmação da existência do *campo aberto*. Sentimos juntos o tremor, a tristeza do imponderável.

Mesmo assim, a resposta do terapeuta foi negativa. Não me entregou sua urina. Porém, a partir daquela interação com o *campo aberto*, compreendi-o sem as palavras, senti o vazio. Percebi, então, o negativo, o não, o veto. Havia duas respostas, uma foi a real falada em palavras, o que determinava algo; a outra apresentou-se antes, pelo silêncio, pelas pausas, pelo olhar. Algo pairava no ar em torno da linguagem. Isso manteve-se no *campo aberto*.

Saí da análise pensativa sobre a vulnerabilidade e o *campo aberto*. É sobre esse assunto que se trata o *campo aberto*. Observar, então, o que se apresenta em torno das palavras, é esse invisível, que nunca poderá ser dito. Dessa forma, elaborei o objeto *Partida* (2011), pertencente ao campo da arte. O tubo de ensaio que agora contém a minha urina daquele dia está ao lado de outro tubo de ensaio, porém sem a urina do terapeuta. Foi assim que pude coletar o *campo aberto*, o invisível entre nós [Fig.17].

3.1 COLETA

Pergunto-me: O que posso coletar mais como artista? Como investir no campo aberto da arte?

Louise de Bourgeois dizia sobre sua experiência em relação à autoexpressão na arte ser uma defesa para a sanidade. No documentário *Louise Bourgeois: No Trespassing*, de 1994, ao ser questionada sobre seu processo artístico, protege-se com uma placa, a qual serve de escudo, com os dizeres: *Não ultrapasse!* A artista, naquele momento do vídeo, marca um limite, de maneira contundente. Algo no seu corpo parece acionar tal

atitude. Uma reação autônoma-orgânica de repulsa? As palavras do interlocutor são recebidas de maneira extremamente incômoda pela artista.

Tânia Rivera faz menção, em seu livro *O Averso do imaginário, arte contemporânea e psicanálise*, dedicado à artista, ao estado de mistura corporal de Bourgeois, quanto a seus laços de *pulsão-vida-obra*. Reflete a autora: “parece ter dedicado uma parte de sua existência a misturá-los”. Rivera, como psicanalista, sugere a criação de um espaço entre as sensações, para melhor compreendê-las, ou melhor, “tecer relações” entre tais espaços, “que haja de um a outro diferença e distância”⁹⁹.

Como artista, percebo hoje, por meio da minha experiência e produção, ter provocado circunstâncias para atuar e observar ao mesmo tempo tal espaço; como Louise, misturá-los. De maneira minuciosa, ela vivenciava alguns eventos de dentro, na sua negatividade estrutural, digamos, em termos da vulnerabilidade, estava ali para entender sobre as diferenças e distâncias que ocorrem no *campo aberto*. Tudo isso é sobre um mapeamento dessa autonomia orgânica, sobre estar passiva, porém atenta, dentro de uma estrutura, para entender o que se passa nos afetos do meu corpo. Quero dizer, eu me entreguei a um exame corporal minucioso daquilo que ocorre no *campo aberto* e me atravessa, a percepção de como meus órgãos atuam nesse tempo intensivo e, assim, sinto pelo *campo aberto* as afetações psíquicas. Tais percepções marcam o espaço da prática, que é mais ou menos exaltada, dependendo da temática das proposições artísticas. Revivo o encontro com o *campo aberto*, ocorrido na sala de análise.

Entendi, então, no decorrer das experimentações, ainda mais sobre tal sensação. Vai além dos órgãos. Estes são comunicantes apenas, os primeiros a captarem aquilo que há de mais denso do *campo aberto* capaz de contagiá-lo; são mesmo altamente sensíveis a algumas agitações. As vísceras constroem-se, apertam e, num gradiente extremo, bloqueiam ou transcendem sua intensidade vital para além da pele, movimentam energeticamente o *campo aberto*, impõem sua densidade ao ambiente. Isto gera, então, movimentos específicos nos corpos. O *campo aberto* começa a magnetizar o que está em volta, capta outras vísceras. Assim inicia sua dança, atrelada de bracinhos, como numa *farândola*¹⁰⁰; vai envolvendo todos num caos menor ou maior, a depender de suas intensidades. Tal força visceral sem condução, normalmente, costuma ser a causa para

⁹⁹ RIVERA, T. *O avesso do imaginário, arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 271.

¹⁰⁰ Ver gravura de Francisco de Goya.

movimentos intempestivos. Como artista, experimentei algumas vezes isso dentro do corpo que veio antes de mim como indivíduo: o que Gilbert Simondon, em 1958, denominou de transindividual.

Essa força não é vital; ela é pré-vital; a vida é uma especificação, uma primeira solução, completa em si mesma, mas deixando um resíduo fora de seu sistema. Não é como ser vivo que o homem carrega consigo aquilo com o que individuar-se espiritualmente, mas como ser que contém pré-individual e pré-vital em si. Essa realidade pode ser nomeada transindividual. Ela não é nem de origem social, nem de origem individual; ela é depositada no indivíduo, carregada por ele, mas não lhe pertence e não faz parte de seu sistema de ser como indivíduo.¹⁰¹

Os rins, esses nossos grandes antepassados corporais, e todo um sistema de valvulzinhas comunicantes, foram capazes de entrar em ressonância com alguma parte de meu corpo expressivo. Fui então tocada, ao longo desses últimos dez anos, por uma narrativa residual líquida, inapreensível em palavras; na época, escorriam em sentido prático, orquestravam seus movimentos em mim. Estava invadida por esses líquidos e seus rastros, tão desconhecidos, porém capazes de me movimentar. Foram essas as minhas coletas no campo da arte.

3.2 LAÇO

Ou “Coerência” poderia ser o nome desse capítulo. Penso eu: o que nos dá “bracinhos” no *campo aberto* e nos faz movimentar? *O que faz laço?* A psicanalista Colette Soler (2016) aborda com profundidade tal pergunta-título estampada na capa de seu livro:

Não existe questão que não se fundamente em uma resposta prévia; esta última já colocada por Freud que, de início, respondeu: a libido, ou Eros. Em seguida, ele se deu conta das forças disruptivas dos laços, o que fez com que a questão fosse relançada. Para nós, hoje, ela se coloca, por duas razões: as que dizem respeito ao estado do discurso da civilização e a que é relativa à psicanálise.¹⁰²

A autora alerta, ainda, que há o discurso do capitalismo e o do inconsciente: “Conhecemos os efeitos disruptivos do primeiro sobre as coesões sociais e a psicanálise recolhe essa queixa, mas vai tratá-la caso por caso, interrogando o que

¹⁰¹ SIMONDON, 2020, p. 419.

¹⁰² SOLER, C. *O que faz laço?* São Paulo: Escuta, 2016, p. 7.

do mal-estar vem ao inconsciente”¹⁰³. Continua e observa que, desde Freud, “para o ser falante, existe um laço falante” e, não por acaso, é justamente aquele que estabeleceria a relação entre os gozos desses corpos, complementa. Assim, pontua a autora, quando Lacan questiona “resta, então, conceber o que retém os corpos invisivelmente para suprir tal ausência: *àquilo que falta para se inscrever entre os sexos*, ou conforme sugere o psicanalista a *negatividade na estrutura*”¹⁰⁴.

Essa intrusão de teorias do campo psicanalítico, no texto, talvez sirva para entender algumas questões da arte, como, por exemplo, o investimento do corpo nessa estrutura negativa, sem a palavra, a que se refere somente às experiências ditas tabus na sociedade, ou melhor, para usar os termos da psicanálise, ao que retorna como sintoma.

Seria possível afirmar que, aproximadamente, a partir dos anos 1960, a arte entra em um processo de saturação do discurso teórico e adentra um território negativo? Dos sintomas? Apresenta-se como aquilo *que falta para inscrever-se*? A arte modernista expôs a desestruturação na forma dos corpos. Hoje isso seria vivenciado psiquicamente na arte contemporânea? Estaríamos, então, vivendo um tipo de solução ou alquimia dessa negatividade, atuando de maneira cada vez mais instável para uma linguagem comum? Trazendo a urgência para a sociedade ressignificar o contato com tais sensações corporais de maneira consciente e observar as sensações simbólicas, através de práticas artísticas mais acessíveis e suportáveis para o maior número de pessoas, visando a novas noções de enlace?

Atualmente, através da arte contemporânea, o corpo pode ajudar no desenvolvimento experimental autorreflexivo, se pensarmos que certas composições desse corpo, na sociedade, o tornam um corpo indesejável. Como lidar com esse fora de um desejo social? Assim, cada vez mais viveremos a arte próxima da vida, aquela deixada de fora? Ou melhor, a insuportabilidade em lidar com certas sensações do corpo?

Jean-Luc-Nancy é um filósofo sutil, um pensador que, a partir da dispersão, de diversos assuntos díspares, pensa o que significa a partícula *com*:

¹⁰³ SOLER, 2016, p. 13.

¹⁰⁴ Ibidem., p. 13 (grifo do autor).

Só um corpo separado pode tocar. Só ele pode separar totalmente seu tocar de seus outros sentidos, ou seja, constituir em um sentido, autônomo isso que, no entanto, atravessa todos os sentidos como se se diferenciasse neles ao se distinguir ele próprio como um tipo de razão comum: de razão ou de paixão, de pulsão, de moção.¹⁰⁵

Para estar em relação *com* o que faça sentido, poderiam ser trazidas pistas do porquê das dificuldades de ligações, ou melhor, diria eu, dessas impossibilidades extensivas de conexões corporais. Em seu outro livro *Corpo, fora*, 2015, o filósofo nos ajuda a ir mais além:

Um corpo não está somente fora: ele mesmo é um fora. Dessa vez, não um fora-nada, mas o fora-dentro. Há um dentro do corpo: os órgãos, com suas funções. Mas esse dentro não é o que se apresenta como corpo. Para apresentá-lo, é preciso violentar às vezes mais, às vezes menos, o corpo. O dentro não se apresenta. Ao contrário, retira-se para que o fora possa se sustentar e agir. O dentro do corpo é sobretudo um fora do fora: o que se retira do fora para ficar fora.¹⁰⁶

Em 1919, aproximadamente há 100 anos, Marcel Duchamp comprou, em uma farmácia de Paris, soro fisiológico. Lá mesmo deixou o líquido para trás, levando consigo somente sua embalagem: uma ampola de vidro. Transportada para outro continente, foi entregue de presente a um amigo crítico de arte em Nova York. Ao nomear o objeto *Ar de Paris*, Duchamp acrescenta outras camadas ao conteúdo vazio. O espaço conteúdo interno do corpo daquele objeto, seu líquido é, dessa maneira, transformado pela linguagem, corpo-fora-palavra abrem-se para outros sentidos. A palavra preenche o vazio contido pelo objeto. Mesmo assim, seu conteúdo inicial, deixado para trás, continua sendo parte do objeto. O líquido remete ao corpo, se imaginarmos que aquela ampola foi feita para conter soro, indicado para hidratação ou assepsia de feridas.

Inumvêconxis compõe uma palavra lembrada pelo exercício da escrita. Retém, simbolicamente, conteúdo líquido a ser descartado. Da mesma forma que Duchamp rejeitou o soro, é uma palavra residual destinada a ser deixada para trás, uma palavra em queda. Devemos transportar somente sua forma, seu corpo, manter a estrutura, os membros fonéticos como invólucros sem conteúdo. Suas partes mantêm-se atreladas, então, a uma nova estrutura posta em movimento, mesmo que seu significado original retorne.

¹⁰⁵ NANCY, 2017, contracapa.

¹⁰⁶ NANCY, J.L. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2015, p. 7.

O artista deixa algo de fora ao esvaziar a ampola de soro fisiológico na própria farmácia onde a comprou. Nesse gesto simbólico, Duchamp também coletou o inapreensível e invisível de uma época. Ao transportar o *Ar de Paris* (1919) para o futuro polo artístico, deixou para trás seu conteúdo original, líquido, para pensar o que da arte é conceitual, linguagem.

Outro trabalho que faz referência simbólica à presença de movimentos invisíveis, de fora, dos deslocamentos de corpos, é o *Cubo de Condensação* (1965), do artista Hans Haacke. Através do movimento sutil, operado pela mudança da temperatura no ambiente, pelo movimento da respiração das pessoas na galeria, o vapor, mais quente, transporta pequenas gotículas para o lado externo do cubo, devido à diferença de temperatura interna do cubo.

Nesse trabalho, o importante já não é o objeto, relata o artista, porém a ação física da troca entre ambiente e espectador. O cubo é apenas anteparo revelador de tal oscilação, por meio da condensação. Comenta, ainda, Haacke:

Sua condição é comparável a um organismo vivo que reage de uma maneira flexível a seu entorno. A imagem da condensação não pode ser precisamente prevista. Está mudando livremente, limitado apenas por limites estatísticos. Eu gosto dessa liberdade.¹⁰⁷

A partir desses dois objetos, *Ar de Paris* [Fig.18] e *Cubo de Condensação*, [Fig.19] ambos os artistas tratam de algo invisível nos acontecimentos e nas relações. Através de pequenos movimentos simbólicos, podemos perceber uma série de inter-relações entre elementos da natureza, ar e água, ao serem “manipulados” reflexivamente no campo da arte: a diferença sutil e sempre fronteira do que é mistura e o que é separação reflexiva.

¹⁰⁷ Disponível em: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/haacke-hans/condensation-cube>. Acesso em: 30 mar. 21.

Fig.18 - *Ar de Paris*, 1919, objeto. Marcel Duchamp.



Fonte: <https://multiplosdearte.wordpress.com/2011/11/28/duchamp-ar-de-paris/>.
Acesso em: 10 dez. 2022.

Fig.19 - *Cubo de condensação*, 1965, objeto. Hans Haacke.



Fonte: <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/haacke-hans/condensation-cube>.
Acesso em: 10 dez. 2022.

A ideia da negatividade não partiria sempre de um corpo orgânico? Não seria a relação com alguma ideia ou sentido, sobre isso, a qual estremecesse o frágil equilíbrio? Daquilo que é passivo e pré-vital administrado pela osmose? Seja através de deslocamentos atmosféricos simbólicos ou dentro de uma galeria de arte, podemos sentir algo de um mundo pensado por nós *com* a natureza? Quero dizer, de forma objetiva, podemos tocar na natureza, ser *com* ela, como expõe o cubo de vidro de Haake, ou então pelo deslocamento do vazio capturado por Duchamp?

Poderíamos aproximar esses dois trabalhos ao conceito de *semblante*¹⁰⁸ de Lacan (1969)? Tais operações não articulam objeto e linguagem *com* a boa distância orgânica? Conforme as observações de Nancy, são *corpo, fora*, preservam sua opacidade orgânica.

Já a instalação *Líquidos Preciosos*, 1992, de Louise de Bourgeois, articula uma relação mais próxima, fala de sensações e misturas do corpo orgânico a partir do objeto. A palavra “líquidos”, nesse trabalho, refere-se aos fluxos corporais, trata de uma experiência próxima demais, atravessa seus órgãos. O sentido é sem sentido e, por isso, deixa seu peso ali. Seria o *pré-vital* de Simondon?

Misturo, em retomada, as palavras do filósofo Nancy: "Existências que seriam sem um fora ou dotadas de foras imprecisos ou precários – um pouco as sombras do Hades – haveriam de se misturar entre si, mal se distinguindo"¹⁰⁹. Voltamos a Bourgeois, que relata sua percepção, quando ainda pequena, de uma presença no quarto, era o “Flasher, uma criatura repulsiva”¹¹⁰ [Fig. 20]; na instalação, tal sensação remete aos vidros transparentes, colocados no alto da cama. Pairam no ar, simbolizando aquilo sentido sem sentido, enquanto todo aquele peso encontra-se, em contraponto aos vidros, nos pés do intruso, no seu caminhar pesado. Simbolicamente são as bolas pretas e opacas. Nesta peça, explica a artista, “o líquido é sugerido pelas formas de vidro; algumas são fechadas como gotas e outras, abertas como funis, são metáforas dos músculos do corpo”¹¹¹. Continua ainda:

¹⁰⁸ Conceito para pesquisa futura: sobre a linguagem, o discurso, a posição de um sujeito e suas noções de captura ou fuga.

¹⁰⁹ NANCY, 2015, p. 7.

¹¹⁰ BOURGEOISE, L. *Destruição do pai Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 235.

¹¹¹ *Ibidem.*, p. 235,

Quando estamos tensos, nossos músculos se contraem: quando eles se descontraem e a tensão diminui, um líquido é liberado. As tensões intensas se tornam líquido – um líquido precioso... Então é tudo uma questão de estar em contato com esse fluxo dos líquidos.¹¹²

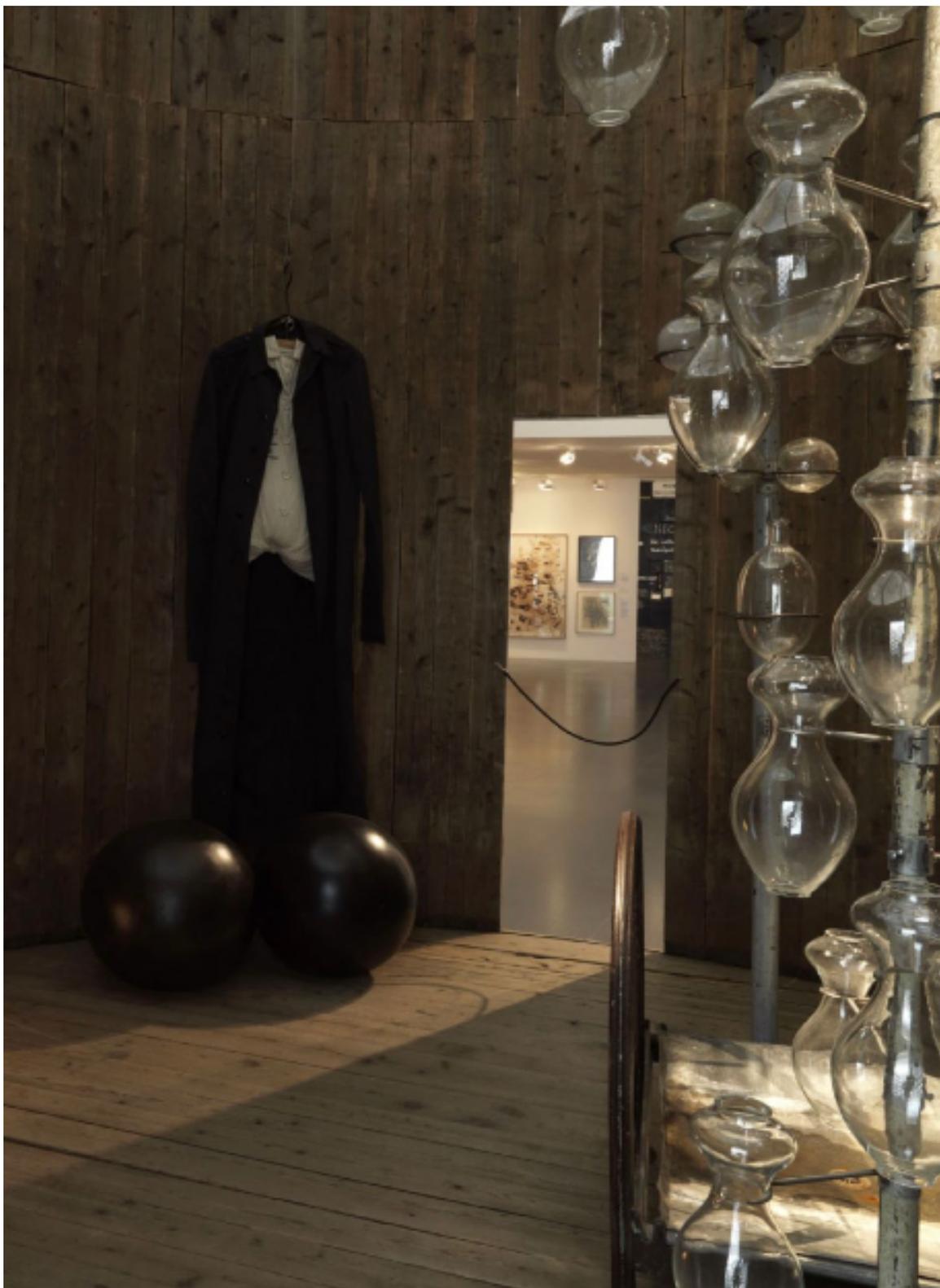
A artista relembra esse seu trabalho ter outro título: *A arte é uma condição de sanidade*. A instalação da Louise também fala de uma presença não visível no ambiente, assim como Haacke e Duchamp. Pergunto-me, então: poderíamos avaliar a distância de cada um desses discursos de seus corpos orgânicos, ou melhor, entre corpo reflexivo e pensante e articulação física e atuante? Como entender cada corpo no espaço cultural? Os emaranhados que percorrem em *campo aberto*, respeitam suas possibilidades?

Parece que, pelo fato de ter retido em seu corpo uma sensação inapreensível e traumática na época infantil, a artista não expõe uma relação tranquila com a linguagem. Para explicar seus trabalhos, há uma aflição notável de um saber-não-saber constante; não raro, sente vontade de destruí-los. Em todo o seu discurso e trabalho artístico, parece haver algo em aperto, espremido ou sufocado, próximo demais, mais do que o suportável. A artista se defende ao mesmo tempo que traz sentidos em forma de objetos e instalações. Bourgeois afirma: “você tem de suportá-lo e, se for talentoso e generoso o bastante, e se gostar de si mesmo, chegará a um acordo com ele”¹¹³ (o inconsciente).

¹¹²BOURGEOISE, 2000, p. 235.

¹¹³ Ibidem., p.236.

Fig.20 - *Líquidos Preciosos*, 1992. instalação. Louise de Bourgeois.



Fonte: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbytech/objbytech_tech-2034786_sov_page-324.html. Acesso em: 22 jan. 2022.

Seriam essas as suas percepções insaturadas? Louise não estaria indicando algum caminho para nós a partir de algo sobre seu corpo? Algo que insiste em não caber no discurso social e por isso mantém-se escondido no que diz respeito a alguns estados psíquicos aceitáveis para o bom convívio social? As partes negativas de um encontro do seu corpo espalham-se como objetos pelo quarto, pairam no ar, para serem vistos.

A artista Brígida Baltar, na série *Umidades* (1994-2001), ao sair para a coleta de orvalho, maresia e neblina [Fig.21], vivencia uma experiência de longa duração artística em *campo aberto* na natureza. Faz coleta deslocando-se. Veste um colete e, assim, acrescenta os rastros colhidos nas costas. Os diversos coletores são organizados atrás, próximos a sua coluna vertebral. Durante a coleta, podemos ver, em alguns registros fotográficos, seu corpo sem contorno preciso, misturado à neblina. Hoje essas imagens são um convite à experiência comunal. Conforme descreve Moacir dos Anjos (2003), em seu texto sobre a *Espessura da coleta*:

As coletas são ações individuais que deixam, em quem as faz, rastros sensoriais de um momento e de um lugar precisos (temperatura, sons, cheiros) e impressões transientes de estados de sentimento (prazer, medo, melancolia), marcas impossíveis de partilhar plenamente com alguém mais. Àqueles que não as vivenciaram e as conhecem, portanto, apenas como imagens, as coletas assemelham-se, em um primeiro instante, às ações descarnadas e abstraídas de tempo e de espaço, mais sonho opaco do que imersão no mundo físico que fotografias e filmes descrevem. Nem por isso, porém, as coletas são, para esses, somente registro de algo que lhes é externo. Justamente por promover o distanciamento sensível da experiência privada vivida por quem realizou a coleta, os trabalhos de Brígida Baltar abrem-se à memória do outro e se fazem experimento comunal.¹¹⁴

¹¹⁴ANJOS, Moacir. *A espessura da coleta*, 2003. Coleção Arte Bra. Disponível em: <https://www.colecaoartebra.com/moacir-dos-anjos>. Acesso em: 10 mar. 2021.

Fig.21 - *Umidades*, 1994-2001, ação. Brígida Baltar.



Fonte: <https://brigidabaltar.com/pt/obras/>. Acesso em: 06 jan. 2023.

Bem diferente das coletas anteriores citadas, a ação proposta pela artista cubana Tania Bruguera apresenta a coleta de uma averiguação de pulsão. A checagem desse pulsar é possível pelo batimento cardíaco como propulsor do líquido sanguíneo. Os batimentos do coração variam pela relação da tensão no ambiente somada a alguma memória, responsável por disparar uma lembrança perturbadora no corpo. A obra intitulada *Mais valia*, 2012, é um bom exemplo da seleção de corpos no *campo aberto*, e o que envolve o estabelecimento do controle. Existe uma inquirição para passar. Poder ver a obra significa responder aos guardas da fronteira sem alteração no corpo. Existem regras para essa travessia de fronteira. A fala, nesse caso, está atrelada à memória e ao pulsar do coração. A partir de um teste feito por meio de detectores de mentira, os mesmos utilizados pela polícia de fronteiras entre os países [Fig. 22], é definido quem pode ver a instalação.

Fig.22 - *Mais valia*, 2012, instalação interativa. Tânia Bruguera.



Fonte: Tania Bruguera – Surplus | The Tanks (Fragmento de vídeo).

O trabalho da artista é dividido, então, em dois momentos distintos. Inicialmente, há uma equipe policial, responsável por fazer as perguntas àqueles que se interessarem em ver a instalação. A obra tem uma regra, espelho das fronteiras entre países. As perguntas são acerca da situação legal de cada pessoa, se estão ou não com a documentação em dia no país, ou se já vivenciaram alguma situação relativa a desconfortos como cidadãos, como, por exemplo, perder prazos de validade referentes a vistos etc. Às pessoas não dispostas a passar por tal inquirição, era

negado entrar no segundo momento do trabalho. Da mesma maneira, algumas que passavam pelo teste corriam o risco de o detector de mentiras negar sua passagem. De antemão, sabe-se da regra do jogo: o detector poderia negar a visita à obra. A instalação *Mais valia* é sobre equilíbrio emocional na fronteira, diz a artista.

Questionaria ela as relações de cada um com seu corpo *pré-vital*? Ou uma situação privilegiada na sociedade? Ou ambos? Numa entrevista, a artista diz que, quando se faz um trabalho político assim, “a ambiguidade é muito perigosa, balancear nitidez com emoção e suficiente espaço criativo pode ser arriscado, e continua ainda sobre o estado de equilíbrio: não se sustenta permanentemente, tem a ver com o que acontece em volta”¹¹⁵. Esse relato pode ser uma pista sobre uma experiência em *campo aberto* relacionada à sensação de fronteira, às mudanças súbitas e rápidas das sensações internas. Podermos observar esse estado interior e o que o faz variar. Geralmente, momentos de imposição de posicionamento geram estados de pressão no outro, dependendo de determinadas forças presentes. Seriam elas também determinadas pelo *pré-vital* e em ressonância? Os outros corpos sentem? Questiono-me, desse modo, sobre a diversidade das existências do *campo aberto*, seus gradientes, redes de sustentação ou queda livre, aquilo que, em alguns momentos, se fecha ou se abre para cada um de nós, aquilo que aperta. Então, como interagir com os gradientes desse aperto?

Retornamos à *Mais valia*. A artista diz sobre a fila: “ali você pode ter uma pressão bastante tensa contra você”¹¹⁶.

O segundo momento: a pessoa que conseguir passar pelo detector de mentiras está autorizada a entrar num enorme galpão de concreto. Vale ressaltar que alguns participantes eram escolhidos para se retirar da fila por responsáveis do trabalho artístico, autorizados então a entrarem diretamente no galpão, sem passar pelo detector. O espaço interno do galpão tem pouca luminosidade e está vazio. Sua proporção é grandiosa. Lembrei-me logo da experiência da tristeza no *campo aberto* na sala de análise e de todo o processo de final de ciclo, no qual guardava a urina na bolsa em segredo, como se fosse uma proteção secreta. O que fazer dessa sensação

¹¹⁵ BRUGUERA, T. *Surplus Value | The Tanks*, 2012.

Disponível em:

<https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Tania+Bruguera+%E2%80%93+Surplus+Value+%7C+The+Tanks&ie=UTF-8&oe=UTF-8>. Acesso em: 1 maio 2021.

¹¹⁶ Ibidem.

agora? Encarar o *campo aberto* pode ser temeroso. Ali existem muitos outros tempos históricos. Nele podemos associar-nos às forças destrutivas, afinal, o *campo aberto* está aí e pode abrir-se para nós a qualquer momento. No fundo do galpão, podemos ver fagulhas de fogo produzidas por duas máquinas de esmeril portáteis. Pessoas uniformizadas se concentram em polir e soldar letras para finalizar a construção de uma frase, simulação do portal de Auschwitz: “*Arbeit Macht Frei*”.¹¹⁷

O artista não seria aquele impelido a abrir caminhos com outros sentidos, promover encontros, fazer travessias, transpor ares, operar deslocamentos, fazer passagem de outra forma, como articulou Duchamp, transvazando o ar de Paris para Nova York, ou mesmo as gotículas condensadas do cubo de Haack ao atravessar paredes, ou ainda a possibilidade de ver as seleções nas fronteiras da *Mais valia*, de Brugera? Entretanto, é preciso se dispor às intensidades para uma transformação, conhecê-las para poder chegar a um acordo viável e honesto, conforme nos ensina Louise de Bourgeois sobre o inconsciente, e, assim, poder sair, caminhar, fazer coletas, transpor ares, umedecer como Brígida, ao perder seu contorno em meio às brumas. Ainda há um outro aspecto sobre o corpo, desta vez, revelado pelas lentes de Sally Mann, que sabe o mesmo das palavras de Lygia: “A vida estava se abrindo como uma afirmação de vida, mas vivida ainda como morte, vazio total”.¹¹⁸

Squeeze, sphinx e strangle.

Em onomatopeia, ouço o som de fluxo d’água em queda. Paradoxalmente, o significado dessas três palavras remete à retenção. São termos da língua inglesa, na qual encontrei algo em comum: seus “s” e seus significados relacionados ao aperto. Contextualizados, possibilitam ou impedem passagens, dependendo da estratégia utilizada. As três palavras são termos para fazer passagens. Quando há algo tenso em jogo, precisa-se, então, operar uma tomada de posição em relação a um outro, na relação *com*.

¹¹⁷ Observação: Na pesquisa, descobri que, no exemplar original de Auschwitz, existe uma particularidade – a letra B, da palavra *Arbeit*, está invertida. Segundo um porta-voz do local hoje transformado em museu, os sobreviventes dizem que isso significava uma senha invisível: a “insubmissão e a resistência” à opressão nazi.

¹¹⁸ CLARK, 2006, p. 352.

Nestes próximos subcapítulos, entenderemos mais um pouco da linguagem em aperto, antes de chegar à *linguagem esfínteriana*.

3.2.1 Linguagem SPHINX – apertar

Gostaria de dizer que a coluna vertebral é uma estrutura coletora, responsável pela administração do fluxo imagético corporal; quero dizer, os impulsos nervosos autônomos captados do *campo aberto*, aqueles que acontecem em velocidades inimagináveis, administram um vai e vem pulsional sem direção, sem sentido. Aos poucos, nos sonhos, conseguimos lembrar algumas dessas imagens. Depois, algumas delas nos acordam, conforme identificou Freud sobre a influência orgânica sob uma cena.

Disso também já sabiam os antigos, do poder de uma imagem. A palavra *sphinx* é uma derivação do grego para *esfinge*, o que, por sua vez, significa uma imagem monstruosa. Muito utilizada nos mitos, comparece na forma de monstro alado, guardião dos portais. Também é relacionada à contração muscular, um músculo que se fecha, aperta. Impede passagens. O susto de ver uma imagem, carregada por alguma emoção forte, por isso alada, a imagem traz algo consigo de uma memória orgânica. Torna-se impossível passar por ela sem temer.

Está relacionada a diversas narrativas mitológicas. Uma delas, o mito de Édipo, a *esfinge* profere a famosa frase “Decifra-me ou te devoro”, enunciada pelo oráculo de Delfos. “O irrepresentável existe em função das condições às quais um tema de representação deve se submeter para entrar num regime específico de relações entre mostra e significação”¹¹⁹.

Nos sonhos, as imagens são livres, voam. Antes, nessa autonomia orgânica, algumas começam a cair no corpo orgânico e, por sua liberdade, nos acordam de susto. São essas as responsáveis, agora, por uma nova administração corporal, de todo um fluxo imagético de nosso corpo desconhecido, de um corpo, muitas vezes, impossível para a linguagem falada. Além dos sonhos, só se sustentam aqui fora como imagem ou objetos. Não cabem na ordem das palavras. Demandam muito espaço. São livres demais para a contenção, para uma síntese.

¹¹⁹ RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 146.

Sphinx é o nome dado a essa imagem e, para seguir, é necessário matá-la, isto quer dizer decifrá-la, matar a charada para não sentir mais o aperto, transformá-la em *a_perto*, criar um aparato entre a insuportável sensação e o que se deseja. No caso, o próprio monstro morre no mito, abrindo a passagem para o viajante. No caso inverso, se o viajante não decifrar a imagem, é ela quem o devora. O viajante não tem permissão para seguir viagem.

3.2.2 Linguagem **SQUEEZE** – espremer

Squeeze é o nome dado a uma jogada de xadrez que ocorre, geralmente, no final de uma partida, quando ambos os jogadores ou jogadoras se encontram na melhor de suas posições; no entanto, quando um deles move sua peça, o outro, automaticamente, é forçado a fazer uma jogada, e qualquer uma delas levará o oponente para uma posição pior. A tradução para *squeeze* é, também, aperto. Não há saída para ficar em posição melhor do que estava antes.

Diferente desse jogo, Duchamp, artista e também enxadrista, em sua obra *Étant Donné*, ao olhar pelos buracos, através de uma porta pesada, dá a ver um corpo feminino de pernas abertas, sem a cabeça aparente, sustentando com o braço esquerdo uma lamparina a gás. Atrás há uma queda d'água, ao fundo da paisagem. Muito provavelmente, o artista sabia tudo o que estava fazendo, deixa uma mensagem cifrada. Nessa imagem, está impregnada a sua dedicação, toda a força de um investimento e intenção. O artista expõe sua relação com o tempo, um tempo estratégico. Essa imagem desperta no espectador o mistério da essência da vida, o ímpeto de possuir algo inapreensível; a imagem é por si mesma alada. Duchamp, através do portal, revela sua esfinge intransponível. Só podemos senti-la.

Pelo ângulo frontal, na obra, é possível, a partir daquele buraco, ver uma imagem. No entanto, o artista deixa exposta sua montagem, está aberta. Assim, o espectador pode deslocar-se do furo frontal, da perspectiva única, deslocar seu corpo, girá-lo daquele ponto de vista para vê-lo em outra perspectiva. Tudo dependerá de um outro movimento seu, de um esforço. O artista deixa ver na obra, pela montagem, as imensas possibilidades de leitura que ela jorra. Foi em segredo, enquanto se dedicava ao xadrez, durante 20 anos, o tempo de sua execução. Lembrando, ainda,

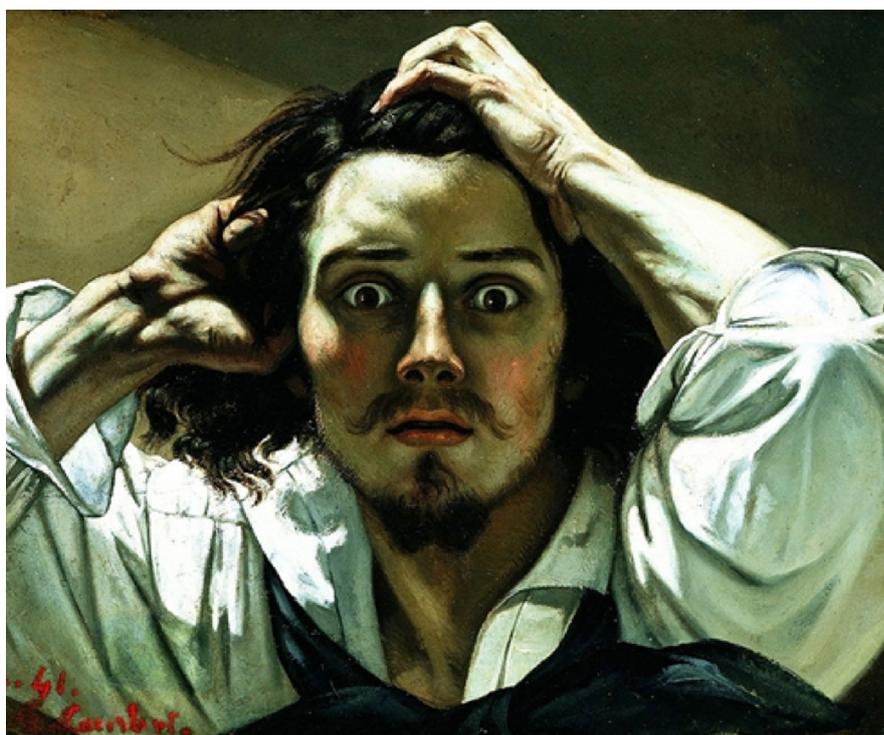
que Duchamp disse, na época, abandonar o campo artístico para dedicar-se somente ao xadrez.

3.2.3 Linguagem **STRANGLE** – estrangular

Apertados por imagens, espremidos pelo jogo, agora estrangulados por uma ideia. *Strangle* é o nome dado a uma operação na bolsa de valores que visa ao maior lucro e baixo risco. Os três termos acima citados são elementos que compõem jogos, certamente inspirados em sensações corporais temidas, localizadas entre a vontade imaginária e uma limitação corporal, um limite.

Reviver uma sensação dessas, em jogo, é atualizá-la diferente, senti-la em aperto, familiarizar-se com o corpo, pôr em análise as imagens, observá-las. Entender sobre as palavras “bolsa de valores” chamou-me a atenção. Na minha memória, lembrei onde guardei a urina, dentro da minha bolsa, a bolsa de valores, do meu fluxo imagético, a coluna vertebral, todas as imagens do mundo que passam por mim. Meu autorretrato. Assim ocorreu o tremor, irrompeu-se algo do interior.

Fig.23 - *O homem desesperado*, 1843/45, pintura. Gustave Courbet.



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/desespero-ou-autorretrato-gustave-courbet/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

3.3 LINGUAGEM ESFINCTERIANA

Como partir do corpo?

Como operá-lo?

Como vigiá-lo?

Fazer anatomia do aperto?

O termo recém descoberto, *linguagem esfinteriana*, está próximo, por isso, talvez, de tão íntimo, seja difícil de ser decifrado. É um termo sentido antes de existir a palavra, precisa ser contextualizado em aperto. Revela-se em aperto, parte de um esforço pessoal, quer dizer, de cada um, não somente meu.

Não sei se foi possível reparar, durante a leitura, a primeira letra que compõe a palavra em aperto encontra-se inclinada, está em itálico, vertida, indica uma tendência de proximidade com as outras cinco letras que a compõem. Esse aperto faz parte da *linguagem esfinteriana*, é uma linguagem oral próxima. Não há interrupções. Por vezes, acontecem silêncios sonoros e a conexão continua em movimento, permite lidar com o vazio, ou seu negativo; é capaz de submeter-se para sentir. Por isso, no silêncio, há apertos daquilo ainda não compreendido. Às vezes, só há prazer. Em outras, há dor. Aos poucos, ela mesma vai ensinando a fala. Através do exercício, pode comparecer uma imagem.

A gramática e o saber encontram-se. Às vezes, não cooperam muito. Na hora da fala, há interferência no ritmar do som, da escuta corporal, de outro corpo, por causa das próprias questões orgânicas internas do outro. Há que criar espaço, fazer silêncio. É uma linguagem de margem, contorna os órgãos para alcançar a língua, dispõe-se a aprender, a falar por outras palavras, contém novos sentidos de outros corpos, recém-descobertos. Talvez seja uma linguagem de treino, opera no campo do inaugural de cada um, interessa-se pelo pré, aquilo que veio antes. Não, não é para ser decifrada, porém sentida. Sem a voz. Ela é *IN*¹ (interna e única) faz (*v*) as marcas, *CON*^x (no encontro com o outro).

Pergunto-me, então, agora, se a *Linguagem Esfinteriana* poderia servir para o campo da arte. Ajudar na formulação de ideias para um limite, para os meus limites

agora, separar o eu dos outros e os outros de cada outro, marcar as diferenças, no que diz respeito a uma formulação ou entendimento do que está entre cada um como narrativa própria.

Vida e arte e suas opacidades, o que é possível expor e para quem? Ao abrir uma passagem corporal ou mesmo operar um fechamento, isto seria possível? Posso expor a *Cauda* para um público leigo? O corpo na arte pode abrir-se tanto, colocar-se em confronto para qualquer público? Seria preciso criar um tipo de censura na arte? Ou então deixar a *Cauda* velada, cobrir meu corpo, deixar somente o tubo de análise de fora? Pode ser. Algumas exposições corporais não imporiam tensões próximas demais a um outro desavisado? Não seria esfínteriano demais? Como amortizar um impacto mais forte no corpo do outro? Seria possível realizar, hoje, a performance coletiva *IN_CON*? Será que algum museu ou galeria, hoje, se disponibilizaria para tal evento? Não sei... Seria melhor deixar esse corpo fechado.

Torna-se urgente trabalhar, a partir de agora, no desenvolvimento de objetos artísticos opacos, construir minha própria opacidade, fechar todos os meus furos, suturá-los.

A *linguagem esfínteriana* é capaz de suturar formatos concêntricos abertos? Reter, fechando-os de volta para uma vida comum? Seria uma linguagem de cura? Ou uma linguagem próxima das aberturas? Mantê-las abertas, mostrar dores para os outros, há muitas dores impostas a diversos corpos. Da mesma maneira que os furos do nosso corpo lidam com fluxo do mundo externo, sinto no meu corpo a dor do mundo, de muitos corpos. Deveria deixar essas passagens administrar o fluxo natural? Com isso talvez a linguagem esfínteriana possa cooperar, fazer a fala falar. Fazer falas? Abrir, fechar, abrir, fechar, entre fluxos e retenções. Cada coleta é uma coleta diferente. Uma. Depois outra. Na *linguagem esfínteriana*, não há muito o que decifrar. Ela equilibra-se entre os paradoxos? Pode ser sentida somente ou mesmo criar novos sentidos.

Assim, gostaria de voltar ao fluxo iniciado no começo desta dissertação. Retornar para a urina. Questiono-me, ainda, sobre aquele primeiro encontro, misterioso, velado, com a urina dentro da bolsa. Tal mudança de percurso não seria algo inaugural? Algo tão esfínteriano? Conforme diz Lacan, “é impossível dizer toda

a realidade¹²⁰. Juntar pedaços, não ser mais partes? Fazer parte junto com o outro? Estas sensações não seriam tão pessoais? Da história de cada um? Seriam elas as sensações orgânicas próprias ou nossas? Poderíamos reordenar o contato com o mundo, gerar narrativas através da linguagem próxima, sentida? Será que o conceito psicanalítico do sintoma poderia, hoje, ajudar o campo das artes? Ser uma medida na contemporaneidade? Mediar arte e as sensações no corpo? Dar sentido para a linguagem social? Ser ele o novo objeto invisível de uma época? Como já foram, um dia, as ruínas ou mesmo as imagens dos corpos desconfigurados? Estaria o *campo aberto* sempre aberto aos sintomas? Qual o melhor formato para se falar de sintoma na arte? Fazer *semblante* como sugere até hoje Lacan e assim fez Duchamp?

Problema: Quando mobilizar a *linguagem esfinteriana* como medida? O que é uma *linguagem esfinteriana*?

Hipótese: A *linguagem esfinteriana* é uma linguagem de aperto, próxima do outro – muito próxima, recebe o outro dentro – abre passagens, faz *tomia/stomial ectomia*, é uma linguagem anatômica, faz o líquido do corpo verter, mobiliza sentidos em *campo aberto*. É uma linguagem caudal, envolve-se em apertos, contorce as vísceras, expõe seus restos.

Retorna para o início.
Da dissertação.
Urina.

Contorce o final para o início.
Traz sentido para linguagem.
Fecha o ciclo.
Morde a cauda.

A *linguagem esfinteriana* faz círculos.
Repete-se.
Para deixar o ar passar, dentro da fala.
É o entorno de uma estrutura.
É uma experiência fronteira.

Próxima à autonomia dos órgãos, de estados ainda desconhecidos de diversos funcionamentos da relação com o outro. A urina é a matéria escolhida, pois é fluxo,

¹²⁰ LACAN, 1974, p. 101.

queda diária expelida pelo corpo. É sua grande produção dourada. Eu não conheço nada da urina subjetiva, inventei, sonhei. Sei de sua cor e de toda uma gama amarela. Seu cheiro varia dependendo de seu tom. Há diferentes gradientes, por pregnância; há que observar esse líquido; ali em tantas tonalidades, vemos a autonomia corporal. O líquido escoar para fora, é independente, veio antes. Cura. Viva! Viva! Viva!

CONCLUSÃO

Como *IN* é privação, um prefixo apresentado antes de uma palavra, ou melhor, um complemento, o que se junta ao radical, portanto, vem antes de uma constituição propriamente dita. O *UM* (expoente) é o algoritmo inaugural, algo único, que comparece após o zero, o vazio. *VE* é algo que marca esse início, a passagem do zero para *UM*; pode ser a partir de um vinco ou do verso daquilo visto. *CON* é também um prefixo, por isso um complemento antes do constituinte. A cada momento, algo na superfície apresenta-se concomitante àquilo já visto. *XIS* (expoente) é o encontro, o que pode compor uma diferença e ampliar o sentido.

Assim, há retorno incessante ao prefixo *IN*, para dentro, para aquele núcleo original privado. Nesse ritmo, circula a *linguagem esfincteriana*. Em circunferência, retorna ao seu núcleo. Compõe uma estrutura interessada no *VE* (cifrado), opera na superfície, em *campo aberto*, naquilo que marca e insiste refletir o sentido. Não é mais um *VE* vazio. É sobre uma raiz que porta algo antes, pré, do entendimento racional, por isso oscila. *IN* contagia seu radical corporal vinculado à experiência. Os expoentes o transpõem em palavras, fazem falar o sentido, enlaçam “1” e “x”. Quando algo nos é apresentado como sentido, procuramos então expressá-lo. *Linguagem esfincteriana* é essa linguagem articuladora; possibilita passagens através de encontros. Geralmente, a partir de relações ainda desconhecidas com o prefixo *IN*, deflagra aquilo que retorna do primeiro impulso, o primordial. Por isso é uma linguagem de fronteiras, sempre porta algo de fora, de um primordial desconhecido.

Espero compreender mais sobre a *linguagem esfincteriana*, pois muitas vezes apresenta-se através de falas orgânicas, estas que revelam o ritmo atual dos corpos, a qualidade de seus silêncios e movimentos. É a possibilidade de ver o que um corpo expressa por sua pulsação. O que traz em seu *fluxo*? O que *retém*? O que *coleta*?

Seria possível decantar *corpos vertidos em campo aberto*?

A pesquisa é sobre o corpo, mas que corpo? Sobre um *corpo vertido*. Sobre a possibilidade de alastrar as posições afetivas, para ser mais precisa. Quero dizer,

entender sobre a posição de um corpo no espaço-tempo. Falo daqueles corpos que estão vivos ainda, aqui e agora, em *campo aberto* dessa época vivida, enquanto carne viva. Penso. O que a carne dentro de um corpo pode dizer como linguagem ainda silenciada? Olho para meu corpo, vertido. Um *corpo vertido em campo aberto*. Esses dois termos se misturam. Não sei se há separação entre um e outro. Parecem estar vinculados. Um impregnado pelo outro.

Todos os outros trabalhos, mesmo os não mencionados aqui, foram desenvolvidos a partir dessas sensações e da vontade de observá-las, questioná-las, torná-las uma experiência do presente, confluir; por conseguinte, constituem um reflexo de uma futura elaboração, são uma relação com tudo que veio antes. O espaço vazio, ausente de linguagem, situado entre o impulso artístico inicial e sua forma final, capturada como objeto ou ação, estabeleceu-se antes do exercício de uma linguagem escrita. Por isso o título desta dissertação recebe o nome: *INUMVECONXIS*. Este é, então, um termo linguístico residual, deveria ter sido deixado de fora da escrita. Porém mantém-se como palavra coletada, da mesma maneira da coleta da urina, porta algo de elementar, ainda é *pré*, sustenta-se como o corpo, opaca de um significado fixo, requer encontros e conversas, aproximações e experimentações. Precisa ser estimulada, aberta. Provoca o inapreensível das relações, sugere uma análise minuciosa, distanciamento ou silêncio para capturar-se algo de novo através da linguagem escrita.

INUMVECONXIS: Linguagem Esfincteriana gira em torno de uma fricção, ou de um movimento fugidio, entre uma experiência primordial e a possibilidade de um saber já experimentado.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. *Manifesto Antropófago*, 1928. UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 25 maio 2022.
- ANJOS, M. *A espessura da coleta*, 2003. Coleção Arte Bra. Disponível em: <https://www.colecaoartebra.com/moacir-dos-anjos>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*, ensaio sobre a imaginação da matéria. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- BECKETT, S. *O inominável*. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- BRETON, A. *Manifesto Surrealista*, 1924. Disponível em: https://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf. Acesso em: 28 nov.2021.
- BRUGUERA, T. *Surplus Value | The Tanks*, 2012. Disponível em: <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Tania+Bruguera+%E2%80%93+Surplus+Value+%7C+The+Tanks&ie=UTF-8&oe=UTF-8>. Acesso em: 1 maio 2021.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero, feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.
- CLARK, L. Da supressão do objeto (anotações). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de Artistas*, anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 350 - 356.
- DELEUZE, G; GUATARRI, F. *Mil platôs*. 2ed. vol.3 São Paulo: Editora 34, 2012.
- FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- GERHEIM, F. *Linguagens inventadas, palavra imagem objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- GIL, J. Abrir o corpo. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004, p. 13 - 28.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HARAWAY, D. *O manifesto das espécies companheiras – cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu*, palavras de um xamã yanomami. 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

KRAUSS, R. E. *A escultura no Campo Ampliado*. Disponível em: [https://www.academia.edu/11027941/Escultura em Campo Ampliado Rosalind Krauss](https://www.academia.edu/11027941/Escultura_em_Campo_Ampliado_Rosalind_Krauss). Acesso em: 28 out. 2021.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

KRISTEVA, J. *Poderes do horror: Ensaio sobre a abjeção*. Tradução de Allan Davy Santos Sena. 2 ed. Paris: Editions du Seuil, 1980.

LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. *O ovo e a galinha*, 1964. Clarice Lispector blogspot. Disponível em: <https://claricelispector.blogspot.com/2007/11/o-ovo-e-galinha.html>. Acesso em: 28 ago. 2021.

MATESCO, V. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. 3ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2000.

NARBY, J. *A Serpente Cósmica, o DNA e a origem do saber*. Rio de Janeiro: Dantes, 2018.

NANCY, J. L. *Arquivada do senciente e do sentido*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2017.

NANCY, J. L. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2015.

O ETERNO retorno segundo Nietzsche. *Filosofia na escola*. Disponível em: <https://filosofianaescola.com/metafisica/o-eterno-retorno-segundo-nietzsche/>. Acesso em: 25 maio 2022.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIVERA, T. *O Averso do imaginário, arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

RODRIGUES, C. R. de S. *A natureza polissêmica do prefixo co(N) no Português: uma abordagem cognitiva*. 2005. Tese (Doutorado em Letras/Estudo da Linguagem) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26548/26548.PDF>. Acesso em: 08 mar. 2022.

ROLNIK, S. O corpo vibrátil de Lygia Clark. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 abr. 2000. Disponível em:
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>. Acesso em: 25 jan. 2021.

SCHILDER, P. *A imagem do corpo, as energias construtivas da psique*. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SIMONDON, G. *A individuação à luz das noções de forma e de informação*. São Paulo: Editora 34, 2020.

SOLER, C. *O que faz laço?* São Paulo: Escuta, 2016.